imagen

revista latinoamericana de cultura

MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA

LUDOVICO SILVA Y HUGO CHÁVEZ FRÍAS:
TEORÍA Y PRAXIS DEL SOCIALISMO

LA CIENCIA FICCIÓN
EN LATINOAMÉRICA

LA DIMENSIÓN MUSICAL
DEL CINE

POEMAS DE MARÍA ÁNGELES
PÉREZ LÓPEZ Y RAÚL HENAO

RELATOS INÉDITOS
DE CARLOS ESQUIVEL
Y ELISIO JIMÉNEZ SIERRA

ÁLVARO MUTIS Y JUAN GELMAN CELEBRADOS POR SU AMIGOS
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
Y JULIO CORTÁZAR

RESEÑAS CRÍTICAS DE LIBROS

Nº 6, Nueva Época, primer semestre, año 2014

República Bolivariana de Venezuela

CELARG

Fundación
CentrodeEstudios
Latinoamericanos
Rómulo Gallegos

celarg cantaclaro

Más de 40 años de creación cultural

130 años natalicio de Rómulo Gallegos
105 años revista La Alborada
85 años Doña Bárbara
80 años Cantaclaro
50 años Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos
45 años primera edición del Premio Rómulo Gallegos
40 años Fundación Celarg
talleres de Expresión Literaria
25 años Sala RG

Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg)
Av. Luis Roche con tercera transversal, Altamira, Caracas, Código Postal 1062.
Telfs.: (0212) 285.27.21 / 29.90 / 26.44. Web: http://www.celarg.gob.ve.

Gobierno **Bolivariano** de Venezuela | Ministerio del Poder Popular para la **Cultura**

Juventud Bicentenaria

Filosofía y poesía, en el espíritu de Hugo Chávez

Este número 6 de la revista **Imagen** tiene una significación especial, tanto para quienes participan en ella como colaboradores, como para quienes la tienen ahora en sus manos. En primer lugar, se trata de atraer hacia nosotros las figuras de dos grandes hombres de nuestro pensamiento socialista: Hugo Chávez y Ludovico Silva. El primero hombre de acción, revolucionario que introdujo una nueva filosofía social y política para la Venezuela del siglo XXI, una filosofía basada en la participación protagónica del pueblo, inspirada en las ideas fundadoras de Bolívar por una parte, y por la otra en las ideas y luchas de la izquierda revolucionaria de la América Latina, sembradas en el siglo XX por distintos líderes y pensadores. La figura de Chávez es abordada en esta ocasión por Roberto Hernández Montoya y Maryclen Stelling, quienes en sendos trabajos se adentran en la estampa de nuestro excepcional presidente y comandante. Por otra parte, tenemos la personalidad de Ludovico Silva, marxista y esteta en similar proporción, quien nos legó una obra filosófica y teórica de inmensa repercusión nacional e internacional. Éste se nos revela en ensayos sobre *Teoría poética,* en un libro con ese título editado por la Universidad Simón Bolívar, mientras que en otro aún inédito *El combate por el Nuevo Mundo* (que me confió en 1987, un año antes de fallecer) nos ofrece varios enfoques sobre los conceptos de totalidad, alienación y democracia en América Latina, del cual presentamos un ensayo inédito que tiene —como todo el volumen de donde fue extraído— una enorme actualidad para nuestro país y los pueblos hermanos. Reproducimos, asimismo, un par de trabajos de Hugo Chávez Frías pertenecientes al grupo de escritos titulados bajo el nombre de *Las líneas de Chávez*: "Rumbo al Estado Comunal" y "El nuevo orden multinuclear: el nuevo mundo" los cuales tiene una importancia medular en el actual proceso de puesta al día del socialismo venezolano; en uno de ellos realiza, casualmente, una cita de Ludovico Silva.

La edición continúa con trabajos sobre la ciencia ficción latinoamericana y la música en el cine venezolano, firmados por los jóvenes autores Daniel Arella y Luis Ernesto Gómez respectivamente, los cuales iluminan aspectos novedosos de estas manifestaciones, mientras en la sección de poesía invitamos en esta oportunidad a una notable autora española, María Ángeles Pérez-López, y al escritor (neo)surrealista colombiano Raúl Henao, a que nos maravillen con la fuerza de su verbo. En la sección de narrativa tenemos a Carlos Esquivel, nombre prominente entre los nuevos narradores cubanos, y al poeta larense Elisio Jiménez Sierra, quien nos sorprende con un relato inspirado en el mundo bíblico, extraído de un libro suyo aún no publicado.

Un texto brevísimo de Román Chalbaud da una idea muy poderosa de lo que significa el cine para este realizador venezolano, con una de las filmografías más significativas del continente. La sección *Imagentario* da cuenta, con una nota sobre Elisa Lerner de Carlos Yusti, de semblanzas sobre dos grandes poetas fallecidos en pasados meses: el colombiano Álvaro Mutis —en una estremecedora crónica de Gabriel García Márquez— y del poeta argentino Juan Gelman, por parte de su compatriota y amigo Julio Cortázar.

Como de costumbre, la revista cierra con los comentarios críticos sobre libros en la sección Vitrina de libros, sobre títulos recientes publicados por editoriales venezolanas.

Creemos sinceramente que este repertorio de firmas y enfoques sobre diversos temas, autores y figuras de nuestra cultura hispanoamericana enriquecerán otra vez las miradas del lector; cultura que en este siglo XXI sigue mostrando su vitalidad y la necesidad imperiosa de cotejarse con la cultura del mundo entero, para continuar reinventándose.

Gabriel Jiménez Emán
Director-Editor

01 **Editorial**
Filosofía y poesía,
en el espíritu de Hugo Chávez
Gabriel Jiménez Emán

04 **La épica de guerrero**
Maryclen Stelling

09 **El holograma de Chávez**
Roberto Hernández Montoya

12 **Rumbo al Estado comunal**
Hugo Chávez Frías

14 **El mundo multinuclear:**
El nuevo mundo
Hugo Chávez Frías

16 **Ludovico Silva: ensayos**
para una poética
Gabriel Jiménez Emán

25 **Vida literaria**
Ludovico Silva

27 **Sobre los orígenes**
de la democracia moderna
Ludovico Silva

36 **La prehistoria de la Ciencia**
Ficción latinoamericana
Daniel Arella

42 **La dimensión musical del cine**
Luis Ernesto Gómez

47 **Poemas de María Ángeles**
Pérez-López

49 **Homenaje al amigo: en los**
70 años de Álvaro Mutis
Gabriel García Márquez

53 **En los zapatos de Elisa Lerner**
Carlos Yusti

55 **Juan Gelman: contra**
las telarañas de la costumbre
Julio Cortázar

57 **Raúl Henao y el Haikú**
Umberto Senegal

59 **Haikús inéditos**
Raúl Henao

60 **Adiós a las almas**
Carlos Esquivel

64 **Asmodeo y la Samaritana**
Elisio Jiménez Sierra

66 **Hacer una película es crear un mundo**
Román Chalbaud

70 **La ciudad devastada de Nelson Guzmán**
Iannis Antzus Ramos

76 **La belleza del vacío,**
Simone de Eduardo Lalo
Gabriel Jiménez Emán

80 **Viaje al origen del afecto,**
Cáncamo de Marco Aurelio Rodríguez
José Javier Sánchez

82 **La Palabra Rebelión,**
Ese Instante Turbio de Miguel Antonio Guevara
Miguel Márquez

83 **Hacia una cuentística total,**
Consuelo para moribundos de Gabriel Jiménez Emán
Carlos Ildemar Pérez

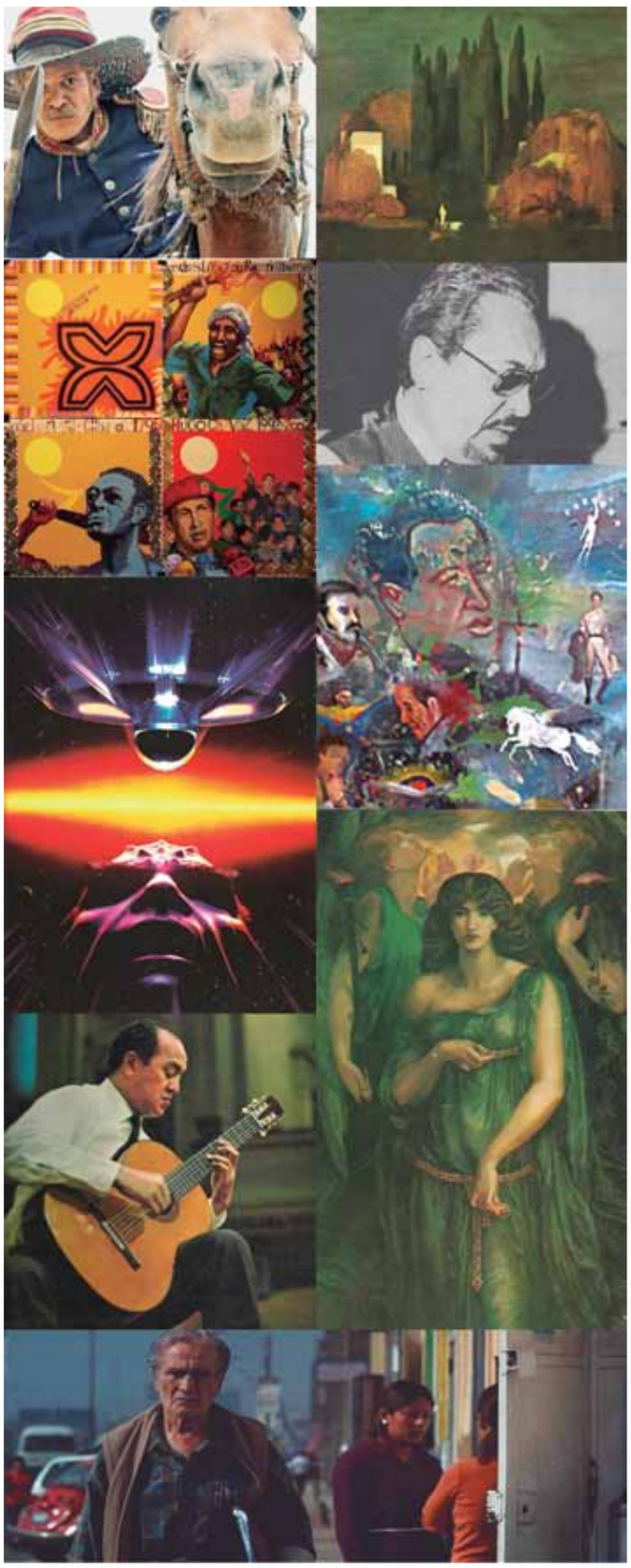
86 **Fuegosas / Juegosas crónicas que achicharran,**
Fuegos de palabras. Crónicas de un cronista crónico,
de Igor Delgado Senior
Luis Barrera Linares

90 **Una visión global de nuestro legado guitarristico,**
La guitarra en Venezuela de Alejandro Bruzual
Juan Francisco Sans

Poesía · Ensayo · Narrativa · Crónica · Imagentario · Vitrina de libros · Sin sección

imagen

revista latinoamericana de cultura



Fotografía de portada: Enrique Hernández D'Jesús

MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA

Ministro del Poder Popular para la Cultura
Fidel Barbarito

Viceministro de Cultura para el Desarrollo Humano
Néstor Viloria

Viceministro para el Fomento de la Economía Cultural
Xavier Sarabia

Viceministro de Identidad y Diversidad Cultural
Omar Vielma

República Bolivariana de Venezuela
Ministerio del Poder Popular para la Cultura
Caracas, Distrito Capital

Imagen. Revista Latinoamericana de Cultura Nº 6
Nueva Época, agosto 2014

Director - editor
Gabriel Jiménez Emán

Consejo Editorial
Roberto Hernández Montoya
Miguel Márquez
Alberto Rodríguez Carucci
César Seco
Gabriel Jiménez Emán

En esta nueva época, *Imagen* se identifica con los procesos de emancipación cultural que se llevan a cabo en el seno de la sociedad venezolana y latinoamericana, y con los necesarios cambios que deben operarse en el proceso de reconstrucción social, político y económico de Venezuela, con la Revolución Bolivariana como instrumento de lucha hacia una Patria Socialista, donde la cultura juega un papel fundamental.
Los artículos firmados no expresan necesariamente las ideas del director de la revista ni las del Consejo de Redacción.

Producción editorial
Fundación Celarg

Concepto gráfico
Darlene Bolívar

Montaje
Eva Godoy Contreras

Corrección de textos
Vanessa Chapman
José Jenaro Rueda

Correo electrónico
gjimenezeman@gmail.com

Impresión
Fundación Imprenta de la Cultura

Distribución
Distribuidora Venezolana de la Cultura / Red de Librerías del Sur

ISSN: 0536-5503
Depósito legal: pp196702DF137

Gobierno Bolivariano de Venezuela
Ministerio del Poder Popular para la Cultura

2014 juventud

La épica del guerrero

Maryclen Stelling

La invitación a escribir sobre Hugo Chávez me ha permitido reencontrar a la distancia, mas no con menos intensidad, una serie de trabajos donde abordé diferentes momentos de su vida desde que nos sorprendió, hace ya 21 años, con aquel mítico "por ahora". Suerte de presente continuo que hoy analizamos en tres momentos, los cuales, consideramos, conforman la épica del guerrero.

Chávez por Ángel Ventura

I Momento. La rebelión del "por ahora"

> "...Este mensaje bolivariano...Compañeros lamentablemente por ahora los objetivos que nos planteamos no fueron logrados en la ciudad capital...Es tiempo de reflexionar y vendrán nuevas situaciones y el país tiene que enrumbarse definitivamente hacia un destino mejor...Yo ante el país y ante Uds. asumo la responsabilidad de este movimiento militar bolivariano"
>
> Hugo Chávez, 4 de febrero de 1992

Sorprende el guerrero en 1992, al irrumpir contra la supuesta "mejor democracia de Latinoamérica". Y desde ese momento llegó para quedarse, amarlo y apoyarlo y también para rechazarlo, adversarlo y odiarlo.

A partir del aparentemente inocuo "por ahora" se comienza a escribir y a contar en presente continuo una narrativa épica. A lo largo de su vida, y desde su accionar como militar "golpista" y prisionero, candidato y presidente, indiscutible vencedor en paros, sabotajes y múltiples contiendas electorales, se convierte en superhombre y héroe al igual que en enemigo...al parecer imbatible.

El vínculo carismático entre Chávez y su pueblo se inicia ese 4 de febrero, acción que llegó a gozar de un 90% de aprobación. El líder carismático emerge cuando hay una crisis que amerita cambios o cuando existe desencanto y descontento. El carisma aflora en situaciones de exclusión y de inequidad, en circunstancias donde la identidad personal ha sido devaluada e imperan sentimientos de pérdida, de carencia y aislamiento. El carisma infunde entonces sentido a la existencia. La atracción carismática nace de un magnetismo personal que escapa a la lógica y nada tiene que ver con la posición, el poder, o la capacidad de recompensar o castigar y crea, además, un vínculo muy especial con los seguidores. Al igual que el amor, el carisma involucra plenamente a las partes y supone intensidad emocional, carácter recíproco y alta expresividad. Con el correr del tiempo se convierte en una experiencia de abnegación y trascendencia, en la que el sacrificio se percibe como indoloro y placentero.

A partir de allí, sus seguidores, cual "rapsodas" de la antigua Grecia, recitan y pregonan sus obras, logros y hazañas engrandeciendo su figura heroica. Narrativa épica en la que conviven la epopeya, el romance, el cantar de gesta, el mito, además del discurso ideológico. Personaje real y a veces fantástico, trasciende las fronteras patrias y se hace leyenda. Épica que no comparten sus adversarios, quienes por el contrario, describen y protagonizan una suerte de novela negra, aterradora "realidad", de ambientes degradados. Triste narrativa en la que, rotas las normas de convivencia, impera una asfixiante atmósfera de violencia, miedo, injusticia, inseguridad y corrupción.

II **Momento. El "por ahora" de Santa Inés**

"Sepa el cantador sombrío
que yo cumplo con mi ley
y como siete elecciones he ganado
una octava les ganaré
allá en las sabanas de Santa Inés" [1]

En 2004, la oposición cumple los requisitos necesarios para la convocatoria a un referéndum revocatorio presidencial (15 de agosto 2004). En histórica alocución a la nación, el 3 de junio el Presidente Chávez acepta los resultados del proceso de recolección de firmas y desarrolla una interesante acción dramatúrgica y comunicativa. Su discurso, excelente puesta en escena, genera la distancia que requiere el poder y, a la vez, la cercanía emotiva que demanda el momento político.

La aceptación de los resultados se da en un contexto de teatralidad que combina un marco sobrio y representativo del poder legítimo, con una comunicación sincera de sus sentimientos, actitudes de amor y entrega a su pueblo. Hace gala de su papel de Jefe de Estado, garantiza la continuidad del proceso y de la nación y, a la vez, comunica a la ciudadanía las medidas políticas que habría de tomar.

Acude a símbolos religiosos, bélicos e históricos: Cristo, Bolívar, la espada, Sucre, Zamora. Mezcla de lo profano y lo sagrado como apelación a valores profundos del venezolano. Emplea términos, símbolos y significados -democracia, respeto, construcción, batalla, victoria, pueblo y amor-que convocan tanto la aprobación de sus decisiones como la aceptación de los resultados emanados del CNE. Logra convertir una supuesta derrota en un triunfo que se inicia con la Batalla de Santa Inés. *"Amigas y amigos es sólo una nueva batalla y lo que nos espera es una nueva victoria".*

Emprende Chávez, simbólicamente con Bolívar, Sucre y Zamora esta gesta: "*Voy a terminar convocando a mi pueblo para esta nueva batalla, la Campaña de Santa Inés. Voy a pedir a la oposición que vaya a la batalla respetando las reglas, respetando las normas.".. "Nos veremos en la Batalla de Santa Inés, una batalla limpia y democrática. El pueblo venezolano está en batalla de nuevo. Como dijo el general Sucre: Adelante, A paso de Vencedores".*

Una serie de efectos intencionados acompañan la comunicación: vestimenta, escenario propio de quien detenta el poder; rosas rojas de quien ama; la constitución del demócrata; la historia que avala su desempeño; el rol del guerrero que se entrega a su pueblo dispuesto a correr cualquier riesgo. El visionario, el líder "transformacional" generador de marcos de referencia.

Presentes allí el héroe de la jornada, el venezolano leal a su pueblo y a la constitución, el vencedor. Y en su discurso quedan al descubierto los desleales, los fraudulentos, los vencidos...

Posteriormente, en otro contexto dramático, la tarima, se comunica directamente con su pueblo, generando una accesibilidad mutua de los ciudadanos al líder y desde el líder hacia sus seguidores. Mantiene así una relación de comunicación fluida y constante con sus partidarios, presentes para *"acompañar a su presidente",* como era el lema de la convocatoria de ese jueves de junio.

Durante toda su acción comunicativa y dramatúrgica, en tal que Presidente de la nación venezolana, se apoya tanto en la legitimidad de derecho, aquella que le otorga la ley, como en la legitimidad de ejercicio, aquella que se deriva del poder del

que está investido el puesto y que le es concedida por el pueblo en las elecciones. Hace alusión a las siete elecciones que ha ganado y a la octava de la cual saldrá, según afirmó, nuevamente triunfador.

Construye así, ese 3 de junio de 2004, un mundo común de significados con el fin de poder actuar legítima y políticamente. Consagra y renueva con el *"Por ahora de Santa Inés"* el presente continuo, que trascenderá su muerte.

III **Momento. El "por ahora" de la inmolación**

> "Aquí voy, levantando vuelo como el cóndor" ¡Viviremos y Venceremos! "Estoy bien, recuperándome aceleradamente" "Estamos en la batalla y más pronto que tarde estaré con ustedes físicamente también".

La intempestiva enfermedad penetra la construcción épica y le confiere un carácter sagrado en la súplica por la benevolencia y la salud para el guerrero y su gesta. Lo que para unos es incomprensible y prácticamente inaccesible a la razón, se convierte para otros en una suerte de castigo divino que posibilitaría abatir al guerrero maligno, hasta ese momento invencible.

La enfermedad deviene entonces en asunto político. Para los opositores, suerte de morbo y misterio a develar por cualquier medio. Para su pueblo, motivo de dolor y respeto, convencidos de que la enfermedad es producto de la gesta libertaria del guerrero a la que "*se entregó en cuerpo y alma y olvidó su salud"*

Despierta en sus seguidores tal devoción y fidelidad humana que lo trasladan al mundo de los "seres sobrenaturales", al reino de lo sagrado que inspira sentimientos de sobrecogimiento, reverencia, veneración, respeto e incluso miedo. "Lo profano puede convertirse, de por si, en sagrado" y aquello que pertenece al reino de lo sagrado puede pasar al mundo de lo profano. El fenómeno de sacralización que se inicia a raíz de la enfermedad no requiere justificación porque procede del ámbito de la dominación carismática.

Curiosamente lo sagrado implica tanto lo que se desea y se adora, como aquello que se aborrece o se teme. En ese sentido, el Chávez odiado por sectores de la oposición comparte con el Chávez amado y venerado por sus seguidores el reino de lo sagrado.

2012, año de confrontaciones en un clima político que gira en torno a la salud del presidente Chávez y a su participación en las elecciones de octubre. Analistas y políticos manejan tres posibles escenarios: candidato sano, enfermo en campaña y ausente de la misma. Chávez antepone responsabilidades históricas que trascienden lo personal, rompe con las dudas y pronósticos y decide enfrentar el reto de una campaña electoral que se anuncia violenta y confrontacional. Sin embargo, dadas sus condiciones físicas, lo hace de forma dosificada, en detrimento de la comunicación cara a cara y con mayor uso de estrategias "compensatorias".

En el histórico cierre de campaña en Caracas el 4 de octubre, bajo la lluvia, Chávez ofrece un sobrecogedor discurso de 32 minutos que convocó en los asistentes sentimientos de reverencia y veneración. *"Hemos sido bañados con el agua bendita del aguacero de San Francisco. Nos sentimos bendecidos por Dios con esta lluvia. Es el preludio de lo que va a pasar el domingo. Chávez va a ganar el 7 de octubre".* La imagen de Chávez bajo la lluvia se interpreta como una suerte de inmolación, el sacrificio de su vida por una causa.

Triunfa como había pronosticado, sin embargo la enfermedad avanza y, a dos meses de la confrontación electoral, anuncia una nueva batalla, esta vez por la vida:

Su muerte ocurrida tres meses después recibe bajo el imperio de la polarización lecturas políticas opuestas. Para unos, es un camino despejado y la oportunidad de hacerse del poder político en las próximas elecciones. Para otros, es pérdida, tristeza, dolor y trascendencia.

Sin lugar a dudas la figura de Chávez se ha agigantado después de su muerte y, como han señalado algunos analistas, va "en camino de con-

"... como es bien sabido... pues nosotros hemos venido dando además de todas las batallas políticas, económicas, sociales, esta batalla histórica...que nos tocó... y gracias a Dios que nos tocó, a nosotros nos tocó retomar las banderas de Bolívar, las banderas desgarradas, nos tocó retomar las banderas mancilladas, la bandera patria ésta que aquí está, amarillo, azul y rojo y sus ocho estrellas ahora como mandó Bolívar desde Angostura, ocho estrellas y más allá las banderas del Pueblo, banderas mancilladas, desgarradas, pisoteadas durante, bueno, casi todo el siglo XIX después de la epopeya y durante casi todo el siglo XX y nos tocó a nosotros pues, terminando el siglo XX y comenzando el XXI, comenzó aquí una nueva era...

Hugo Chávez, 8 de diciembre de 2012

Chávez Dibujo de Henry Curiel

vertirse en un mito". Según Mircea Eliade (Mito y realidad) el mito "cuenta una historia sagrada", ejemplar y significativa, que refiere las hazañas de seres sobrenaturales o extraordinarios y relata "un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo fabuloso de los "comienzos". Y, como en este caso, cuando el mito aborda la muerte y el sufrimiento cumple también la función de otorgar consuelo y dotar de valor. *"No lo sacó la gente, se lo llevo Dios y desde allá nos va a seguir ayudando".*

Para Max Scheler (Gramática de los sentimientos) *"Es seguro que todo lo trágico es de algún modo triste...Pero no es menos cierto que no todo lo triste ni lo que provoca tristeza posee un carácter trágico. Toda muerte es ella misma triste y a veces entristece... pero ciertamente no toda muerte es trágica".*

La muerte física de Chávez es seguida por su renacimiento al ámbito de lo sagrado, una realidad que trasciende a este mundo pero que se manifiesta en él. Chávez, una vez desaparecido físicamente es "mito vivo", está presente en la sociedad venezolana y proporciona a un sector de la misma modelos de conducta y, por tal razón, confiere significación a la vida misma. El mito no es una explicación racional, es más bien de orden cultural y de importancia decisiva en los movimientos políticos.

Cierra el Chávez mítico su ciclo vital con un eterno "por ahora"

> "...ya en verdad Chávez no es este ser humano solamente, Chávez es un gran colectivo, como decía el eslogan de la campaña: ¡Chávez, corazón del pueblo! Y el pueblo está aquí en el corazón de Chávez.
>
> Tuya Patria, la Patria ¡hoy tenemos Patria! Y pase lo que pase en cualquier circunstancia seguiremos teniendo Patria, Patria perpetua -dijo Borges- Patria para siempre, Patria para nuestros hijos, Patria para nuestras hijas, Patria, Patria, la Patria. Patriotas de Venezuela, hombres y mujeres: Rodilla en tierra, unidad, unidad, unidad de los patriotas...
>
> Hoy tenemos Pueblo, que nadie se equivoque.
>
> Hoy tenemos la Patria más viva que nunca, ardiendo en llama sagrada, en fuego sagrado... ¡Hasta la victoria siempre! "
>
> Hugo Chávez, 8 de diciembre de 2012

Bibliografía

Canel, María José (1999) *Comunicación Política. Técnicas y estrategias para la sociedad de la información.* Tecnos, Madrid.

Chávez, Hugo, Mensaje al país, 4 de febrero de 1992

Chávez, Hugo, Mensaje al país, 3 de Junio de 2004

Chávez, Hugo, Mensaje al país, 8 de diciembre de 2012

Eliade, Mircea (1999) *Mito y realidad*, Editorial Kairós, Barcelona

Goffman, Irving (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana.* Amorrortu, Argentina

Revel, Jean Francois (1988). *El conocimiento inútil.* Planeta, Madrid

Sartori, Giovanni (1987). *La teoría de la democracia*. Alianza, Madrid.

Scheler Max (2003) *Gramática de los sentimientos. Lo emocional como fundamento de la ética.* Ed. Crítica, Barcelona.

Sommaruga, Sergio: "Cuando *solo te vence la muerte te has convertido en un vencedor".* Alba TV. Uruguay, 6 marzo 2013 en www.albatv.org/Cuando-solo-te-vence-la-muerte-te.html

Stelling, Maryclen: "*¿Comunicar para representar o representar para comunicar? El por ahora de Santa Inés"* Voltairenet.org, 5 Agosto, 2004 en www.voltairenet.org/article121701.html

Stelling, Maryclen *"Conducta de enfermedad".* Diario Últimas Noticias, 9 de marzo 2012, Caracas

Stelling, Maryclen *"El purificador de culpas".* Diario Últimas Noticias, 16 de marzo 2012, Caracas

Stelling, Maryclen *"No se compra en botica".* Diario Últimas Noticias, 13 de abril 2012, Caracas

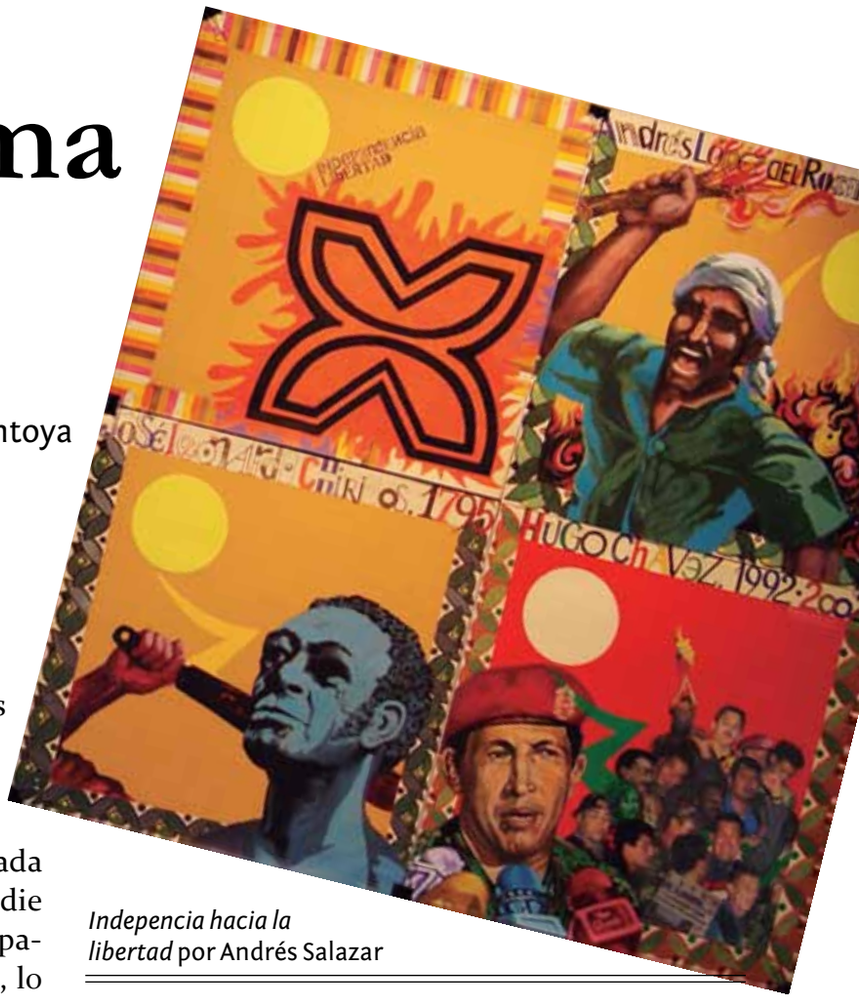
Stelling, Maryclen *"El reino de lo sagrado".* Diario Últimas Noticias, 21 de diciembre 2012, Caracas

Stelling, Maryclen *"Épica del guerrero".* Diario Últimas Noticias, 8 de marzo 2013, Caracas,

Stelling, Maryclen *"Un mito en la contienda".* Diario Últimas Noticias, 22 de marzo 2013, Caracas

El holograma de Chávez

Roberto Hernández Montoya



Indepencia hacia la libertad por Andrés Salazar

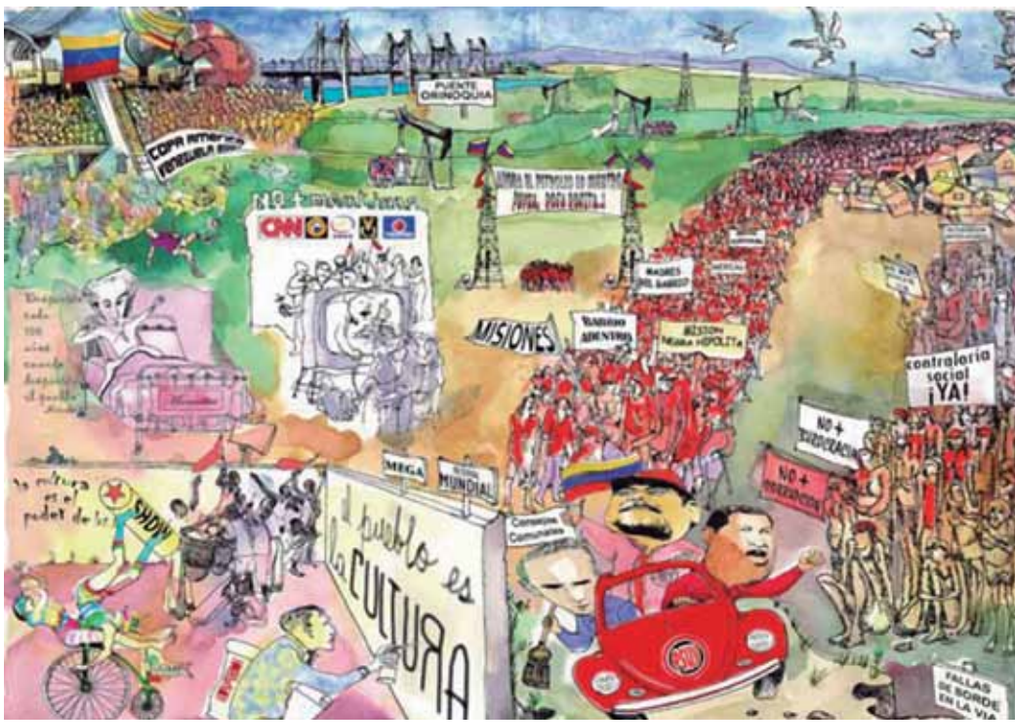
La era Chávez en tres segundos

¿Qué ocurre en la intimidad de quienes pasaron esos tres segundos con el presidente Chávez? Ver a cualquier persona muerta es una experiencia indeleble, pero en este caso no se trataba de cualquier persona. Era nada menos que Hugo Chávez, quien no deja a nadie indiferente, para bien o para mal. Quienes pasaron esos tres segundos con el Comandante, lo aman tanto como para invertir 10 o más horas en la fila, bajo el sol o en la noche entera, en sillas de rueda, entre cantos, llantos, risas, conviviendo fraternales durante lo que no es cualquier trozo de vida.

Al final venía el clímax de la experiencia: contemplar a Chávez fallecido, es decir, todo lo contrario de ese torrente de vida que siempre fue: Chávez música, Chávez libros, Chávez poesía, Chávez política, Chávez historia, Chávez cine, Chávez fiesta, Chávez amor, Chávez cultura, Chávez pueblo, Chávez anécdota, Chávez leyenda, Chávez savia nacional, Chávez Latinoamérica, Chávez mundo, Chávez en sus inagotables dimensiones. El hombre que satura las venas de Venezuela y luego del mundo, tanto de quienes lo aman como de quienes lo odian, apasionadamente en ambos casos. Es inagotable el caudal que las personas reciben en esos tres segundos de exposición. Imagina lo que eso entraña para niños y niñas que la gente lleva y alza para que lo vean. Y ya no es experiencia de multitud, sino individual, uno por uno, una por una.

En esos tres segundos se persignaban, se llevaban la mano al corazón, le hablaban, hacían el saludo militar, lloraban, lanzaban besos o simplemente pasaban, pero nadie se quedaba indiferente porque no era hombre indiferente. Esos tres segundos fueron toda una época, como la Época de Planck (es.wikipedia.org/wiki/Época_de_Planck). No osaré decir qué pasaba en esa era, porque depende de la estructura espiritual de cada quien; solo me limitaré a señalar el pacto inextinguible que se selló en esa era gigante. ¿Cómo romper ese lazo de fervor que se trababa y tramaba entre el dirigente y su pueblo? ¿Cómo dejar de ser su gente después de esa etapa? ¿Qué fuerza se necesitaría para romper ese vínculo épico? ¿Cómo disolver esa conexión con la gloria, con la epopeya? Porque ahí se agolparon los siglos de sufrimiento bajo la injusticia, la traición, la perfidia, traición de Páez, Gómez, Betancourt, Caracazo, 4F, «por ahora». Se agolpó la relación de aquella increíble victoria electoral de 1998; la Muerte y Resurrección de 2002 durante el Golpe; la resistencia homérica al Paro Patronal y Sabotaje

Petrolero de 2002-3, cuando cocinamos quemando muebles, cuando el odio opositor nos negó el alimento, el combustible, el béisbol y las Navidades, por primera vez interrumpidas en 2002 años de historia cristiana, en complicidad con la jerarquía de la Iglesia de Cristo, nada menos. Las ya no sé cuántas experiencias electorales, la derrota de la Reforma. Todo eso y mucho más se vivió con Chávez, "you are a donkey, Mr. Bush," «¡huele a azufre!», el «¿por qué no te callas?» proferido por el sucesor del Rey aquel que Bolívar derrotó. El duelo por Chávez del Príncipe de Asturias, sucesor de aquel mismo Rey. La visita de los jefes de Estado, el llanto de Alexander Grigórievich Lukashenko, de Mahmud Ahmadineyad. *El llanto del mundo*. Todo eso y mucho más se sacudió en la mente de quienes transitaron por esa era de tres segundos.



Nuestra Revolución Bolivariana, Aníbal Ortizpozo

Miguel Ángel Pérez Pirela dijo que esa comparecencia multitudinaria ante el féretro fue un milagro. Tomaré palabras de José Ignacio Cabrujas para decirlo: qué días tan 19 de Abril y tan 5 de Julio estamos viviendo. Solo funerales como los de Victor Hugo, Gardel, Evita o Pedro Infante pueden comparársele. Esto no es un momento cualquiera de la República, esto es un momento estelar de la humanidad, como decía Stephan Zweig. Porque ¿qué otro jefe de Estado era más crucial en el mundo? ¿Cuántos siglos habrá que esperar para ver a otra persona como Chávez?

¿Cuánta energía de odio necesitará la oposición para romper ese pacto de amor y de combate?

Religio religionum

Chávez reunió todas las religiones y hasta a los ateos. ¿Tiene esto antecedente en la historia? Es por una duda que tengo.

Según el temprano cristiano Lactancio, la palabra *religión* viene del latín *religio*, es decir, 'religación', 'unión', 'alianza'. Y mi latinajo *religio religionum* sería 'religión de religiones'. O sea, más religión que todas porque las abarca e incluso llega hasta los que no tienen religión. O sea.

Durante su enfermedad, se congregaron alrededor de Chávez las creencias más diversas, apartadas, antagónicas. Reconcilió devociones que sostuvieron hasta no ha mucho guerras de religión pavorosas por fanáticas. No funcionó para su salud corporal, pero sí para una salud trascendental: el cese de hostilidades, esa tendencia demasiado humana a creer en este dios contra aquel. O tal vez creen en el mismo, pero desde otro ángulo y por eso se matan. Chávez congregó un armisticio que invalida todas las guerras de religión pasadas, presentes y futuras.

La historia de las religiones debiera detenerse un buen rato en esta esplendidez. Si acaso tiene antecedentes, este portento no parece en todo caso muy frecuente. Ya se sabría. Mi ignorancia, y la de las personas a quienes he consultado, no pueden ser tan vastas.

Para la entronización del papa Francisco se reunieron prelados de distintas creencias, pero

fue un acto más diplomático que ecuménico o de diálogo interreligioso. Estuvieron allí los pontífices más incompatibles tolerándose e intercambiando vocablos de buena compañía, sin lanzarse como otrora anatemas, maldiciones, imprecaciones, improperios, excomuniones, negaciones, invectivas, advertencias, amenazas, estigmas, execraciones, repudios, condenas a todos los infiernos y demás ejercicios que me hacen no creer en la piedad de las religiones. Convivieron por unas horas presenciando el acto solemne por el cual un hombre se vuelve Santo Padre. No me quejo, no lo critico. Pero no es lo mismo que trenzó Chávez.

Es que Chávez logró, además, religar en sus exequias desde el Príncipe de Asturias hasta Raúl Castro. Sin contar los cientos de miles que transitaron su ataúd. Nada en Hugo Chávez tiene precedentes.

No es fácil explicarlo, pero todos lo entendemos, sobre todo quienes aún se religan en la pasión inútil de odiarlo.

El holograma de Chávez

¿Cómo se distribuyen coherentemente en un colectivo las ideas de un individuo? ¿Cómo tanta gente es Hugo Chávez? Trataré con mis débiles recursos intelectuales de explicar algo del papel del individuo en la historia:

Si un pueblo no hubiese reconocido a Simón Bolívar no hubiera habido Bolívar. Se produce un enlace entre pueblo e individuo que explica el desarrollo colectivo, el diálogo, el crecimiento mutuo. A Chávez lo vimos crecer junto a nosotros, nutriéndonos mutuamente de ideas, experiencias, lecturas, aprendizajes, noviciados. Mutuas inseminaciones que nos fertilizaron hasta llegar a este momento de Venezuela cigüeñal del universo.

No sabíamos hablar. Oscilábamos entre el discurso de orden y la Torre de Babel, o bien hablábamos con el acartonamiento de los políticos y académicos o con el *staccato* de notas dispersas del lenguaje no académico, incomprensible, disperso, incoherente, con una estructura precaria, fragmentaria, mutilada. Las palabras apenas se conectaban entre sí. Ahora oímos un discurso completo, coherente. Siempre hay caletreros, pero son los menos. Y, espero, con poca influencia.

Chávez venía de lo más denso de la cultura venezolana. Cuando ya esa poesía moría agriada por el plástico, Chávez la reintegró en sus coplas, sus cantos, su expresión, su cordialidad, su confianzudez, su desplante, su atrevimiento, su «huele a azufre», su «por ahora», su «you're a donkey, Mr. Bush». No se identificó con Venezuela porque era Venezuela. No se disfrazó de indio porque era indio. Vivió en toda Venezuela, no había rincón del país que no conociera minuciosamente.

Su inteligencia no solo era admirable porque pensaba con claridad sino porque había logrado, por todo lo antes dicho, un trenzado máximo con la nervadura nacional. Pensaba por todos porque pensaba con todos.

Me cuentan testigos que alguna vez dijo que veía en las caras de la gente que lo vitoreaba en la campaña de octubre de 2012 las efigies de siglos de historia, vislumbraba las caras históricas del pueblo, se le acercaban los rostros de las tropas de Guaicaipuro, de Bolívar, de Zamora. Fue su delirio sobre el Chimborazo. Algo que tal vez solo él pudo vivir.

La apoteosis de ese trenzado fue el llamado Mitin de las Siete Avenidas, bajo aquel aguacero desusado en una ciudad de aguaceros. No salir en ese momento a compartir el agua con la multitud habría sido una abdicación. Chávez entendió con todos que debía, por su reciente radioterapia, prácticamente inmolarse. No hay que ser médico para deducir lo que eso significa en una persona con defensas bajas y aquejada de cáncer. Pero pudo sumergirse en el mismo líquido que la masa que lo aclamaba, ese líquido amniótico que lo inmortalizó en cada uno de los que lo compartimos.

Espero haber expresado un tramo al menos de lo mucho que no sé decir de esos momentos tristes y eufóricos.

Rumbo al Estado comunal

Hangar de Douglas Parra

Hugo Chávez Frías

I

"Zamora vive, la lucha sigue", es la consigna que cobra vida en nuestro pueblo. No podía tener marco más propicio la promulgación de la Ley Orgánica del Consejo Federal de Gobierno que el acto de develación de la estatua del General del Pueblo Soberano Ezequiel Zamora en el parque El Calvario de Caracas. Nos acompañaron en esta luminosa jornada representantes de consejos comunales de todo el país, junto al poder legislativo.

Se cumplieron 151 años del inicio de la Guerra Federal (1859-1863): fue un 20 de febrero de 1859 cuando Tirso Salaverría comandó la Toma de Coro para luego lanzar el Grito de Federación. Mayor homenaje, entonces, no podíamos brindarle a Zamora que entregando a nuestro pueblo una ley destinada a contribuir con su liberación definitiva.

II

"Yo antepongo siempre la comunidad a los individuos", escribía nuestro Libertador Simón Bolívar el 28 de octubre de 1828 al general Antonio José de Sucre. He aquí el espíritu y nervio motor de nuestro actual Bolivarianismo: lo comunal, lo social ante todo y por sobre todas las cosas. Razón tenía Simón Rodríguez al decir en sus Sociedades Americanas de 1828: "Se verá que hay dos especies de política: popular y gubernativa: y que primero son políticos los pueblos que sus gobiernos".

Hoy podemos decir que ya tenemos una sociedad altamente politizada, en el justo sentido y significado del término, y que nuestra Revolución Bolivariana es consecuencia directa de tal politización, cuyo punto de estallido fue el 27 de febrero de 1989, rebelión popular que el próximo sábado cumple su vigésimo primer aniversario. Recordemos aquello que decía el gran revolucionario venezolano Kléber Ramírez -Historia documental del 4 de febrero (1998)- allá por agosto de 1992 en el más puro espíritu robinsoniano: "...llegó la hora para que las comunidades asuman poderes de Estado, lo que conllevará administrativamente la transformación global del Estado venezolano y socialmente el ejercicio real de la soberanía por parte de la sociedad a través de los poderes comunales".

Estas son las razones por las que este sábado 20 de febrero hemos promulgado y lanzado la nueva Ley Orgánica del Consejo Federal de Gobierno. Con ella abrimos aún más las puertas para avanzar en la distribución del poder en las manos del pueblo, adquiriendo el Estado mayor eficiencia y eficacia y, por sobre todo, unidad para cumplir las funciones que le otorga la Constitución.

Una y otra vez lo he dicho: la realidad territorial venezolana debe ser transformada y, por eso, la necesidad de configurar una nueva geometría del poder que se convierta en el reordenamiento popular, comunal y socialista de la geopolítica de la Nación.

Por socialismo entendemos democracia sin fin, siguiendo en esto al gran teórico portugués Boaventura de Sousa Santos. De allí, entonces, nuestra

firme convicción de que la mejor y la más radicalmente democrática de las opciones para derrotar el burocratismo y la corrupción es la construcción de un Estado comunal que sea capaz de ensayar un esquema institucional alternativo en la misma medida en que se reinventa permanentemente.

Con esta ley debemos comenzar -en serio y en real, como solía decir García Bacca- el desmontaje de todo el corroído andamiaje colonial sobre el cual se levanta una organización territorial con la que se pretendió hacer trizas la unidad nacional. Y por supuesto que el Poder Popular jugará un papel principal, esencial diría yo, en la transformación radical de nuestra geografía.

III

Desde la entrada en vigencia de la Ley de Tierras y Desarrollo Agrario en el 2001, la oligarquía latifundista puso en marcha una agenda violenta contra el rescate de las tierras comunes y el ejercicio pleno del derecho consagrado por la Ley de Tierras y por la misma Constitución. Ante la arremetida contra el pueblo campesino a través de una escalada de agresiones, sabotajes y ejecuciones sicariales por las fuerzas más retrógradas de nuestra sociedad, el deber indelegable del Estado nacional bolivariano y el Gobierno Revolucionario es proteger al campesinado: defenderlo con todos los medios a su alcance. La Milicia Campesina nace para cumplir con ese deber, colocando el énfasis en el protagonismo y la responsabilidad del campesinado como sujeto colectivo en función de su propia defensa.

Los primeros ejercicios de la Milicia Campesina, que realizamos en El Pao, estado Cojedes, el pasado viernes, son apenas una primera muestra del desarrollo de un cuerpo armado popular para salvaguardar nuestra integridad y nuestra soberanía en los campos de Venezuela. ¿Quién más que la comunidad conoce mejor que nadie las dinámicas, las actividades, las fallas y los aspectos esenciales en materia de seguridad en su localidad; lo mismo en materia geográfica, espiritual y material?

La Milicia Campesina, así como la Milicia Bolivariana como totalidad, no son fuerzas paramilitares, como los sesudos analistas de siempre quieren hacer ver, menos aún si concebimos semejante palabra dentro de la semántica reaccionaria colombiana. Por el contrario, la Milicia Bolivariana (cuerpo absolutamente regido por una Ley), al igual que los consejos comunales, son expresiones del nuevo Estado comunal; parte integral de las nuevas estructuras de poder comunal que venimos construyendo.

La Milicia Bolivariana es uno de los componentes de la Fuerza Armada Bolivariana y, por tanto, ni la socava, ni mucho menos pretende suplantarla. Lo que molesta e irrita a quienes difunden esta clase de mentiras, es que la Fuerza Armada se haya reencontrado con su identidad originaria: pueblo en armas.

La Milicia Campesina encarna hoy un principio trascendente: la defensa de la propia tierra, de nuestra tierra. Defensa contra el eventual agresor externo, pero también contra el agresor interno que se ha amparado, durante demasiado tiempo, en un verdadero estado de impunidad que ha contado con la venalidad de ciertos tribunales de la República que amparan y protegen a los latifundistas y criminalizan a los campesinos y campesinas que quieren hacer valer la Ley de Tierras.

El pasado 15 de febrero se cumplieron 191 años del memorable Discurso de Angostura. La Guerra de Independencia no había terminado pero en el verbo de nuestro Libertador se encarna la reconquista de nuestra identidad como Patria y se dibujaba la impronta libertaria de Venezuela. Recordemos unas líneas luminosas que confirman la razón de ser de nuestras Milicias Campesinas, nuestras milicias zamoranas: “La esclavitud rompió sus grillos, y Venezuela se ha visto rodeada de nuevos hijos, de hijos agradecidos que han convertido los instrumentos de su cautiverio en armas de libertad. Sí, los que antes eran esclavos, ya son libres; los que antes eran enemigos de una madrastra, ya son defensores de una patria”.

¡Vamos, con Zamora, con Róbinson y con Bolívar, hacia el Estado Comunal!

21 de febrero de 2010

El mundo multinuclear: El nuevo mundo

La articulacion de Douglas Parra

Hugo Chávez Frías

I

Luego de concluida esta larga gira son muchas las consecuentes y valiosas reflexiones que de ella se desprenden y en las que debemos ahondar.

Regreso más convencido que nunca de que es absolutamente posible, además de necesario, echar abajo la hegemonía política, económica, cultural y militar que el imperio yanqui pretende imponerle al mundo. No se equivoca Noam Chomsky al plantear radicalmente el gran dilema de nuestro tiempo: hegemonía o supervivencia. Si no echamos abajo la hegemonía imperial, el mundo irá hacia la barbarie.

No podemos seguir reproduciendo ciegamente la miserable lógica que atenta contra el orden ecológico y las condiciones mínimas de la vida en sociedad: una lógica que nos arrebata el porvenir y pulveriza nuestras identidades. Es la lógica imperial, capitalista. Estamos obligados a transitar otros senderos, sin renunciar a los particulares procesos de cada pueblo.

Ante tantos propósitos y celadas que quieren desviarnos del camino, debemos crear nuevas formas de mancomunidad y a la vez propiciar nuestras propias estrategias de resistencia. Resistencia y creación múltiple para poder convertir el destino en conciencia, como decía el escritor francés André Malraux.

Por eso mismo, Venezuela sigue y seguirá luchando -con la misma consecuencia de siempre- por la creación de un mundo multipolar. Ahora bien, el mundo multipolar que queremos no está a la vuelta de la esquina.

Esta gira me ha permitido mirar con mayor claridad el panorama.

Quiero retomar lo que dije en la Universidad Rusa de la Amistad de los Pueblos en Moscú: hoy podemos decir que el mundo ha dejado de ser unipolar. Pero ni se ha reproducido un escenario bipolar, ni hay indicios tangibles de la marcha hacia la conformación de cuatro o cinco grandes polos de poder mundial. Es evidente, por ejemplo, que la estructuración de Nuestra América como un solo bloque político no se ve en el horizonte inmediato: no se hará realidad en el corto plazo. Pero igual pasa en África, Asia y Europa.

Lo que sí comienza a hacerse visible es un conjunto creciente de núcleos geopolíticos sobre el mapa de un mundo al que ya pudiéramos llamar ahora sí, el Nuevo Mundo. Se trata de un mundo multinuclear como transición hacia la multipolaridad.

El que se acelere la transición hacia la multipolaridad va a depender de la claridad, la voluntad y la decisión política que se desprenda de los países-núcleo.

Dispersos nos quisieran mantener las fuerzas que aspiran dejarnos en la retaguardia de la historia, siguiendo el mismo juego perverso que bien conocemos por sus nefastos resultados para la humanidad. Sin embargo, con esta larga travesía, cruzando fronteras de tres continentes y abriendo el corazón libertario al mundo, cumplimos con el sagrado deber de profundizar el pacto inexorable entre los pueblos que corremos suertes comunes,

apostamos a iguales desafíos y compartimos las mismas esperanzas.

Difícil les será silenciar este canto plural que están entonando múltiples naciones, que frente a la globalización hegemónica que impone el capitalismo han comenzado a edificar globalizaciones contrahegemónicas, para decirlo en los términos del pensador portugués Boaventura de Sousa Santos cuando, en su libro Una epistemología del sur, nos propone pensar en un nuevo movimiento democrático transnacional. En este sentido, sentí en el espíritu compartido entre los pueblos hermanos de Libia, Argelia, Siria, Irán, Turkmenistán, Bielorrusia, Rusia y España, que ante la crisis mundial no bastan los esfuerzos aislados.

Las afinidades que encontramos en los países hermanos van a contribuir en la marcha conjunta. Igualmente, los nuevos y múltiples acuerdos que hemos firmado son una muestra más de que estamos dispuestos, con todas las fuerzas que nos exige la historia, a crecer manteniendo siempre la brújula orientada, con indeclinable firmeza, hacia el logro de la felicidad de nuestros pueblos.

Inmenso es el compromiso: inmenso también es nuestro empeño para no dejarnos tragar por las fuerzas oscuras que pretenden acumular la extrema riqueza para unos pocos, al costo de la desgracia de millones de seres humanos. Esa asimetría descomunal e inhumana hay que cambiarla radicalmente o no habrá vida para nadie en un futuro no tan lejano.

II

En esta semana que concluye se cumplieron 36 años de la tragedia chilena. Creo que una de las lecciones a extraer de ella es esta: para el imperialismo y las clases dominantes lo fundamental es preservar el sistema capitalista, así haya que llevarse por delante a la democracia. El compañero Salvador Allende fue un demócrata ejemplar y sin embargo contra él, y contra su pueblo, perpetraron el más monstruoso de los crímenes aquel 11 de septiembre de 1973.

Allende fue el gran precursor del cambio de época que la América del Sur vive hoy. Se equivocan, entonces, quienes han dicho que la vía planteada por la Unidad Popular era errónea. El socialismo no significa ruptura de la democracia y del Estado de derecho, sino en contrario, su plena realización.

Se cumplieron, también, 8 años del otro 11 de septiembre: el de 2001. Imposible olvidar que aquel día comenzó la más brutal de las escaladas imperialistas. No hay nadie ya que no cuestione la versión oficial -la que diera el Gobierno de Bush- sobre los trágicos hechos ocurridos en la ciudad de Nueva York. Y lo más terrible es que fue tomada como pretexto para desencadenar una "guerra al terrorismo", que le ha permitido al imperio atropellar impunemente pueblos y soberanías. Así sucedió con Afganistán y con Iraq. Allí está, también, el doloroso apartheid que padece el pueblo palestino a manos del Estado de Israel como demostración de quiénes son, en realidad y en verdad, los practicantes del terrorismo a escala mundial.

III

Tomando como inicuo pretexto su rechazo a la Ley Orgánica de Educación, ciertos sectores minoritarios pretenden sabotear el inicio del año escolar. ¿Qué hay detrás de esto? Los turbios intereses de un grupito de mafias que, desde siempre, han entendido a la educación como un negocio redondo. Y que, por ello, no quieren que el Estado docente ejerza plenamente su papel.

Está claro: la contrarrevolución se vale de cualquier cosa en su chapucero intento de calentar la calle a como dé lugar. Fracasarán una vez más.

El pueblo venezolano, nosotros los padres, ustedes las madres, los maestros y maestras y sobre todo la juventud estudiantil, no vamos a permitir que se ponga en riesgo el normal desenvolvimiento del año escolar.

Quiero llamar al pueblo a la defensa activa de la LOE: a conocerla cada vez mejor y, por supuesto, a difundirla. Es un instrumento legal necesario para alcanzar el más trascendente de los fines: la educación como praxis liberadora y transformadora.

Y seguir por la senda que señala el Padre Bolívar: "Las Naciones marcharán hacia su grandeza al mismo paso con que camina su educación".

¡Patria, socialismo o muerte! ¡Venceremos!

13 de septiembre de 2009.

Ludovico Silva: ensayos para una poética

Gabriel Jiménez Emán

Siempre he pensado que escribir sobre poesía es uno de los ejercicios más exigentes de la literatura. Siendo la poesía el más elevado de los lenguajes; siendo ella misma uno de los supremos modos de captación del mundo, y la palabra escrita el instrumento para fijar la expresión que la comporta y constituye, recoge en sus signos los ecos de las voces pronunciadas o habladas, la poesía es un lenguaje de lenguajes, acopia ecos del mundo y los siembra en la página frágil de un libro, y desde esa fragilidad emite sentidos, revela ausencias, urde memoria, registra sueños y expectativas humanas, sintetiza vocablos buscando recuperar el tiempo que fluye, la sensación huidiza, la idea que germina.

Siendo así, la poesía requiere de un metalenguaje que la interprete desde su misma raíz, aporte ciertas claves para acercarla al dominio de la razón. No para explicarla o analizarla aplicándole un método, sino para meditarla en su vibrar interno, en su savia recurrente.

En América Latina, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, José Lezama Lima, Cintio Vitier o Saúl Yurkievich han sido algunos de sus mejores intérpretes. En Venezuela, Fernando Paz Castillo, Mariano Picón Salas, Juan Liscano, Elisio Jiménez Sierra, Guillermo Sucre, Ludovico Silva, Eleazar León, Ennio Jiménez Emán, Armando Rojas Guardia o César Seco poseen un don para acercarse a ella a través de la prosa de meditación. La preparación sensible e intelectiva del lector de poesía debe ser vasta, pues se nutre de todas las formas de la literatura y luego las acrisola en una visión que toma en cuenta el conjunto de la cultura, pues la poesía a su vez ha tomado elementos visuales, musicales, plásticos, arquitectónicos, cinematográficos, sinestésicos, míticos, simbólicos, históricos, alegóricos y hasta patológicos y los pone al servicio de su tronco nutriente, para generar luego las ramas y las hojas, las flores y los frutos de ese lenguaje humano de la poesía, que se alimenta de paisaje, de olor, gusto y tacto pero también de idea, de meditación y contemplación de la especie: desea dejarlos de nuevo allí, vivos, llenos de latidos imperecederos.

En Venezuela, uno de los más consecuentes meditadores de la poesía fue Ludovico Silva. En periódicos, revistas, programas radiales, clases universitarias, Ludovico siempre estuvo atento al latido de la poesía en Venezuela y el mundo. Lector y estudioso de los grandes poetas europeos, y afanado de leerlos en sus lenguas originarias —griego, latín, alemán, francés, italiano e inglés— las cuales aprendió joven en sus andanzas y estudios por Europa para degustarlas mejor. Frecuentó ideas de clásicos griegos y latinos desde Homero, Virgilio, Tácito, Platón o Aristóteles, hasta filósofos y poetas alemanes e ingleses como Goethe, Schiller, Keats, Blake, Mallarmé o Wilde, y de norteamericanos como Edgar Allan Poe y Walt Whitman. Ludovico se fue alimentando de un conjunto de ideas sobre poesía que arrancan desde la antigüedad clásica, pasan por la Edad Media, el Renacimiento, el Clasicismo y el Romanticismo para al fin desembocar en lo que hemos dado en llamar Modernidad, uno de cuyos fundadores es Charles Baudelaire, y cuyo poema, *"Correspondencias"* sirve de aperitivo al li-

Ludovico Silva, Foto: Enrique Hernández D' Jesús

bro que merece ahora nuestro comentario, *Teoría Poética* (Editorial Equinoccio, Colección Papiros, Ensayo, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 2008) cuyo prólogo, compilación y cronología le debemos a Edda Armas.

Edda se dio a la tarea de recoger una buena cantidad de artículos de Ludovico localizados en revistas, libros y en el archivo del escritor hasta ahora inéditos, cedidos por la Dirección de la Fundación que lleva su nombre, aglutinados todos en el espíritu de reflexión sobre el fenómeno poético, lo cual no significa que constituyan una teoría poética unificada o sistemática; apuntan antes hacia preocupaciones estéticas fundamentales de este escritor.

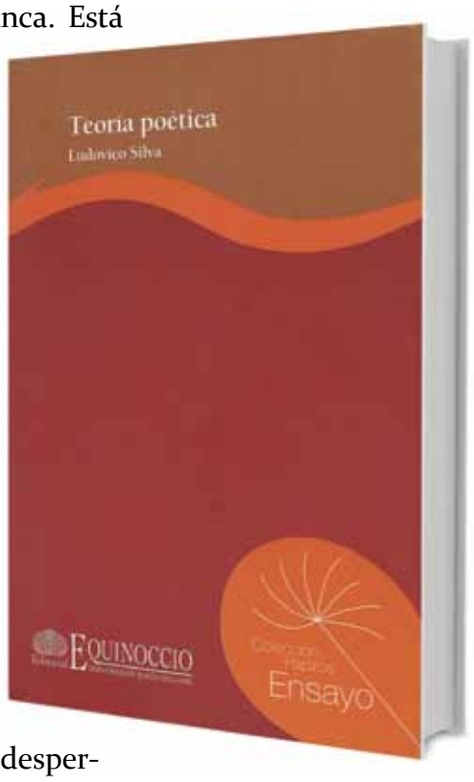
Resulta curioso que un marxista convencido, un humanista preocupado por asuntos de economía política, ideología y plusvalía, y en dilucidar conceptos filosóficos, haya tenido una constante inclinación hacia la estética, la música, la pintura y la indagación en el pluriverso de la poesía por más de treinta años constantes.

Teoría Poética nos coloca frente a unos textos organizados en seis partes. La primera de ellas, "*Las misteriosas correspondencias",* está compuesta por un texto inédito que tiene como centro el ya mencionado poema de Baudelaire "Correspondencias", a través del cual Ludovico intenta asomarse "al vasto y enigmático mundo de la creación poética", y es elegido como "puerta ideal y concreta" de esa aventura reflexiva como herramienta o "manera de penetrar el mundo universal y general de la teoría poética a través del análisis de un poema concreto", el cual es inspirado por la memoria de uno de los profesores que Ludovico más admira y cita a lo largo de sus escritos: Hugo Friedrich. Tanto Friedrich, autor del célebre libro *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*, así como su discípulo alemán Ernest Robert Curtius, autor de otro libro de decisiva influencia en Ludovico: *Literatura Europea y Edad Media Latina,* son frecuentemente citados por nuestro poeta, quien nos dice que Friedrich suministraba a su alumnos en sus cursos de poesía copias de algún poema significativo, para desde ahí emprender el estudio formal y profundo del texto, en procura de su *punto nuclear* (*kernpunkt*), su "centro de gravedad, el punto por donde pasan y se entrecruzan y resumen todas las coordenadas de la pieza poética". Método que Ludovico denomina osadamente *inductivo*, y había sido empleado por Aristóteles en su *Organon,* y por Francis Bacon en su *Novus Organon,* el cual puede definirse como "un razonamiento de tipo probabilístico que parte de los datos de la experiencia", un razonamiento que se apoya en lo particular y asciende a lo general. Agrega Silva: "Este método pertenece, en sentido estricto, a la lógica, y en general al método científico, pero yo no veo ningún inconveniente en trasladarlo al campo de la teoría poética".

Prosigue nuestro autor ilustrando con ejemplos donde este método ha sido utilizado con suerte, haciendo la aclaratoria de que un poeta nunca nos propone "ideas concretas". En este breve texto, que sirve de introducción al volumen, Ludovico abunda en momentos de la poesía europea —donde Hugo Friedrich nos muestra su lucidez para el análisis— partiendo de Edgar Allan Poe y su *Filosofía de la Composición*, y también de fragmentos de Mallarmé, Novalis, Villon o Nerval, apoyándose en citas de Sartre, Marcel Raymond, Ferdinand de Saussure, Miguel de Unamuno o Eduardo Azcuy para mostrar la eficacia de su método, hasta llegar incluso a Góngora, Garcilaso o Lope, teniendo siempre como centro al poema de Baudelaire "Correspondencias". Remata Silva este primer ensayo apoyado en consideraciones alusivas a la espiritualidad, especialmente en San Juan de la Cruz, trazando las debidas correspondencias con otros poetas como Claudel, Rimbaud y finalmente el propio Baudelaire, por considerarlo una suerte de tutor moderno de estas ideas, de quien dice Curtius que es "una encrucijada, un momento climático", es decir, "una culminación y una compuerta que se abre al futuro".

De seguidas, el texto "*Homero*", también inédito y ya anunciado en el primero, imprime una acabada coherencia a este comienzo. La importancia de este escrito radica en que actualiza el sentido del gran poeta griego, tomando en cuenta que "la épica es la raíz de toda Grecia y a la vez contiene el germen de toda la filosofía griega". Aquí se apoya Ludovico en Werner Jaeger y su *Paideia,* y en Ortega y Gasset, sacando a relucir más adelante las respectivas diferencias derivadas de estas ideas, entre la *Ilíada* y la *Odisea*.

La parte tercera, *"La poesía, objeto enigmático",* es asimismo un ensayo encontrado en un borrador manuscrito en un cuaderno, donde nuestro escritor intenta clarificar la naturaleza implícita del poema. Primero lo asocia a la partitura musical, objeto estético con unas características muy propias. Aquí vuelven los ejemplos: Dante, San Juan de la Cruz, Rubén Darío, Mallarmé y Jorge Guillén; este último afirma que "para Góngora, la poesía en todo su rigor, es un lenguaje construido como un objeto enigmático", es decir, un misterio por resolver. Agrega Ludovico: "La poesía es un enigma cuyo misterio no se resuelve nunca. Está en su esencia no resolverse". Al mismo tiempo se indica el peso específico de cada palabra en el poema, al entusiasmo riguroso y a la totalidad que éste implica.



En la cuarta parte tenemos "*Romanticismo y clasicismo: hacia la comprensión de la teoría poética occidental",* otro inédito de suma importancia. Ha tenido Edda Armas el tino de poner estos ensayos inéditos al principio del volumen, para así ganar la atención de lector, e imprimir coherencia a la serie. Una vez más, nos dice la compiladora, Silva reconoce que ha sido Hugo Friedrich quien le ha despertado la pasión hacia estos grandes movimientos del espíritu poético, donde se opone al tradicional contraste Romanticismo-Clasicismo, aludiendo, de paso, a la crítica de un modo bastante duro: "Ya la crítica —nos dice— no sabe qué hacer consigo misma; ni siquiera sabe si existe o no".

Aprovecho este detalle para puntualizar que Ludovico Silva nunca se consideró un crítico literario. En sus escritos siempre obró como ensayista, es decir, como un oportuno experimentador, dotando a su prosa de un sentido lúdico, de humor, y sobre todo de un estilo conversacional que la llena de frescura, de vitalidad, y la aleja de cualquier juicio autoritario o inflexible. Se trata de una prosa dúctil, casi musical, propia de un poeta; de un poeta, insisto, que tampoco ha alcanzado un reconocimiento pleno en su país, aunque es autor de más de una docena de libros donde destaca un tono desgarrado, dramático, de mucha carga existencial, y donde están presentes los fantasmas del delirio con las interrogaciones del existir, el impulso dionisíaco y celebratorio con el sentimiento autodestructivo, la desilusión ante la existencia con la alegría estética.

Hablé líneas arriba del clasicismo y el romanticismo, y cómo éstos han despertado más que una mera curiosidad en Ludovico: han despertado una pasión, y es esa pasión la que mueve buena parte de su voluntad investigativa, sobre todo cuando se refiere al rasgo que alienta al romanticismo literario alemán y su relación con la música. En ningún otro país como Alemania se ha dado una relación tan estrecha entre poesía y música. Cita el ejemplo de Schiller y Beethoven en la *Novela Sinfonía*, y el fragmento inicial de la *Oda a la alegría* de Schiller, que Ludovico se atreve a traducir: "*En la divina chispa de los dioses / por el Elíseo cantan mis hermanas / y bebemos un trago de rubíes / para ensalzar tu cántico divino".*

Luis Miguel Isava, uno de los editores literarios de *Teoría poética* nos dice, sin embargo, que esta traducción libre "se aleja bastante del contenido de los versos del original". Y es que Ludovico se arriesga a hacer las traducciones libres de varios de los poemas aludidos en el texto, excepto de *"Correspondencias"* que en un gesto de honestidad y humildad intelectual considera "imposible, o por encima de mis fuerzas", remitiéndonos a la "insuficiente y vaga" traducción de Eduardo Marquina. Por mi parte, me he atrevido a hacer una versión de este poema de Baudelaire en homenaje a Ludovico, que transcribo a continuación:

Correspondencias

Naturaleza es templo de vívidas columnas
A veces deja escapar sus confusas palabras

El hombre pasa y atraviesa bosques de símbolos
Que le observan con sus rostros familiares.

Como largos ecos de lejos confundidos
Dentro de una tenebrosa y profunda unidad
Vasta como la noche, o como esa claridad
Donde perfumes, colores y sonidos entre sí se responden.

Y hay perfumes frescos como carnes de niños
Dulces como el oboe, verdes como praderas
Y de otros, corruptos, ricos y triunfales.

En una expansión de cosas infinitas
como el ámbar, el musgo, el áloe o el incienso
propician el trasvase de los sentidos y el espíritu.

Adereza Ludovico este capítulo con anécdotas de su vida juvenil en Alemania (en las pequeñas ciudades de Freiburg im Breisgau y en Offenbach) donde, para visitar a una novia suya, debía atravesar el pequeño pueblo donde vivía, por cuyas calles se dejaban ver los filósofos, entre ellos el gran Heidegger, a quien Ludovico vio de lejos, distinguiendo en él "sus ojillos de zorro campesino".

Este capítulo tiene una doble peculiaridad. Por una parte, glosa varias concepciones de lo clásico a la luz de las obras de los teóricos alemanes Wellek y Warren y Ernest Robert Curtius, cotejándolas y dándole preeminencia a Curtius y a la tendencia de la filología románica, una escuela que se transforma en *la recreación auténtica de la teoría poética del occidente romanizado* (subrayado mío). Aclara aquí Ludovico que la filología no debe confundirse con la lingüística, y tampoco al romanticismo se le puede considerar una categoría.

Lo segundo, es la interpretación marxista oportuna que lleva a cabo Ludovico de la literatura en general y de la poesía en particular, haciendo la respectiva aclaratoria de no creer en ningún determinismo social o económico hacia las obras de arte, como pretenden presentarlo ciertos manuales superficiales de marxismo. Por más autónomos que pretendan ser el arte y el poema, nos aclara, son siempre el producto de una época. La contracultura, por ejemplo, va en contra de la ideología capitalista y sus intereses.

Roza brevemente aquí Ludovico la eterna disputa entre sociología, ideología y literatura, del marxismo y la lingüística estructuralista, haciendo alusión al tema de la ideología que ya abordó en libros suyos como *Teoría y práctica de la ideología* (1971) y *Teoría de la ideología* (1980), y el del humanismo y la contracultura tratados en *Humanismo clásico y humanismo marxista (*1983). El mismo Silva lo expresa de este modo: "Un sistema de representaciones idolátricas que tiene como finalidad específica, dentro de las sociedades donde hay explotación (todas hasta ahora) ocultar y justificar y idealmente lo idolátrico, pues no se trata propiamente de "ideas" sino de lo que Bacon llama "idola", ídolos, lo que realmente acontece en el seno material de la sociedad". Hace Silva un repaso por los sociólogos Wellek, Warren y Lucien Goldman, para dirigirse luego a los terrenos de la teología y la religión, especialmente a lo que él llama "revolución cristiana" encarnada en San Agustín, y en otros como San Anselmo y los filósofos racionalistas.

Ludovico se vale aquí de su vasta cultura para trazar analogías que lo conducen a Descartes, especialmente a sus obras *Los arcanos celestes* (1758) y *Del culto y el amor a Dios* (1747) que, según él, inauguran una nueva visión cristiana. Sigue Ludovico con William Blake, romántico satanista, cabalista, hermetista y medievalista, y también a Swedenborg y Holderlin. Pero es en William Blake donde Ludovico pone énfasis, tomando en cuenta las apropiadas traducciones de sus poemas titulados *Canciones de experiencia.* En este capítulo, como en ningún otro, Ludovico nos muestra sus cualidades de ensayista y de esteta, dotado de una gran erudición, pero esa erudición no estorba la lectura, no pesa, no discurre como la de un académico tradicional.

Los editores literarios de este volumen tuvieron el acierto de incluir el texto "¿Qué es un mundo?", que ya había sido anunciado por su autor en el libro sobre teoría poética que tenía pensado concluir. Los editores en este caso tuvieron el tino de respetar, según se registra en la nota a pie de página, el texto se titulaba "*Precauciones teóricas. Qué es un mundo y cuál es nuestro mundo actual*", tachado luego con bolígrafo y sustituido con el título "Teoría Poética", al que tenía pensa-

do colocar como título general de la obra. Dicho escrito tiene como núcleo la obra de San Agustín, y se inicia con el estilo propio del ensayo, juntando diversas razones antes de comenzar, o mejor, argumentaciones fragmentarias que nos llevarán, tanto a él como a nosotros, de paseo por este mundo poético de tantos autores con analogías (correspondencias), el cual conforma justamente el espíritu del ensayista, como si nos dijera: nada se sabe del todo, apenas se atisba o vislumbra, se tiene razón y no se tiene al mismo tiempo. Todo ello forma parte de la condición misma del ensayar. Sería prolijo enumerar aquí los numerosos ensayistas que le sirven de apoyatura para llevar a cabo su acercamiento a San Agustín, desde el poco conocido Francisco Sánchez, llamado El Brocense, hasta Goethe, Cervantes, Unamuno y otros, obrando como el mismo dice, con la debida "cautela teórica", por lo cual nos advierte: "Por el momento será mejor que echemos una mirada en perspectiva sobre lo que hasta ahora se ha venido entendiendo por mundo, o mejor aún, sobre lo que objetiva y subjetivamente ha sido el mundo para los hombres de otras épocas".

Son muchas las ideas manejadas por Silva en este capítulo –el más extenso del libro— para pretender glosarlos todos. Básteme tan sólo citar unas líneas contentivas de estas ideas, referidas a San Agustín: "Haber tenido que llegar a la superación dialéctica del viejo *kosmos* precisamente por haberse encontrado viviendo en una encrucijada histórica en la que iba envuelta toda su pasión de hombre de mundo, y al mismo tiempo toda su pasión de hombre de Dios". Pasa luego el filósofo venezolano a revisar el pensamiento cristiano, la heterodoxia panteísta y el catolicismo, y a cotejarlos con el marxismo, valiéndose para ello de numerosas referencias literarias y filosóficas de Hegel, Sartre, Dilthey, Heidegger, Mario Bunge y otros, para desembocar finalmente en dos poetas cimeros de Europa que compartieron la visión augustiniana del mundo: San Juan de la Cruz y Dante Alighieri.

Yo no he leído en la filosofía ni en la estética escrita en Venezuela una reflexión de tales dimensiones conceptuales, como este acercamiento de Ludovico a las poéticas occidentales, teniendo como norte el pensamiento y la religión, la filosofía y la espiritualidad (que involucra a la fe) de una manera tan ecléctica y reveladora, en el intento de comprender lo que son los mundos, incluyendo el mundo de hoy. Al final del capítulo, una vez preparado el terreno para hacernos su revelación, Ludovico nos sumerge en las aguas del Dante, para salir de éstas empapado también de San Juan de la Cruz, y de una corte compuesta por Píndaro, Ovidio, Góngora, Valery, Mallarmé, Lorca, Vallejo, Guillén, y remojada de los misterios eleusinos griegos, hasta confluir en un poeta que constituye piedra de toque en cuanto aterrizamos en el mundo capitalista de hoy: Edgar Allan Poe.

El sufrimiento y martirio de Edgar Poe en el mundo capitalista de Estados Unidos revela la máxima hostilidad ante el mundo de los poetas. En este sentido, Carlos Marx nos dice en sus *Manuscritos* (1857) que en esa nación había llegado a existir el capitalismo en estado puro, una sociedad hostil a todo arte, y que la verdadera cultura dentro del capitalismo sería la contracultura, en abierto enfrentamiento al sistema. Toda esa conversión de la cultura en mercancía o valor de cambio; esto es, en el capitalismo avanzado el arte está al servicio del capital y no al servicio de la cultura o la poesía. Vale la pena citar un fragmento breve alusivo a esto: "De suerte que la obra de estos artistas o poetas servirá tan sólo, por más hábiles o talentosos que puedan ser sus autores, para afeitar o decorar un poco el horrendo rostro de una sociedad basada en la explotación, la miseria de las mayorías, el hambre de los muchos, la agresión clasista..." Como excepciones, cita por supuesto a Poe, Oscar Wilde, Whitman y Baudelaire, haciendo las explicaciones pertinentes. Recomiendo leer sobre todo la reflexión que hace sobre Whitman, apoyada en un fragmento del *Canto a mí mismo*, el cual ha sido traducido por Jorge Luis Borges. Ludovico tiende aquí la mejor red del ensayista: no nos dice explícitamente qué es un mundo, sino cuáles son los mundos más conocidos: el mundo griego, el mundo helénico que se extiende hasta la romanidad, el mundo cristiano y el mundo de las filosofías orientales basadas en la disolución del Yo en un nirvana, la Nada de la Felicidad. Pero no nos esgrime ideas a modo de conclusión, dejando para el lector el trabajo de asimilar la noción del mundo o de los mundos.

Ludovico Silva, Foto: Enrique Hernández D' Jesús

En adelante, los ensayos que conseguimos pertenecen unos a volúmenes editados; otros fueron exhumados de los manuscritos que reposan en los archivos de la Fundación Ludovico Silva, y han sido referidos por sus compiladores como "copias al carbón en archivos del autor". Estos inéditos con carácter de primicia son: "*El espíritu de la música*", "*La secuencia eterna*", "*Tiempo y poesía*", "*Esquema de dos fuerzas*", "*Potencia latinoamericana*", "*Indefinición*", "*Evasiones*", "*Vida literaria*" y "*Falsedades estéticas*". Los otros han sido escogidos de distintos volúmenes suyos (*Clavimandora, Belleza y Revolución, De lo uno a lo otro, Filosofía de la ociosidad*). El primero de ellos, "Elogio de la locura poética", fue tomado de *Filosofía de la ociosidad* y constituye un capítulo en sí mismo, mientras que el resto compone el capítulo intitulado "*Papeles de Ludo: construyendo el arte de la teoría poética o Breve Manual para talleristas*", en el cual, además de los inéditos mencionados, se aprecian los siguientes. "*Las palabras*", "*La palabra poética*", "*La poesía y el Yo*", "*Sobre poesía y razón*", "*Intuición y conciencia en poesía*", "*Signo y significado en poesía*", "*Formas poéticas*", "*Más difícil que hacer un buen soneto*", "*Rima pobre y pobre rima*", "*Pensar la poesía*", "*Vivisección de la poesía*", "*Sobre el esoterismo*", "*Cómo se hace poesía histórica*", "*Poesía concentracionaria*", "*Piedras antiguas*" y "*Edades perdidas*". Todos estos escritos son de corta extensión, pero no carece ninguno de la agudeza propia de Ludovico, de su capacidad de ver más allá, de visionar y buscar nuevas posibilidades y contextos para la poesía, sólo que del modo sintético del artículo o la crónica, siempre con ese sabroso tono conversacional de la fluidez de lo hablado. Unos son comentarios de libros específicos (como son los casos de los trabajos sobre Vicente Gerbasi, Ramón Palomares, Alí Lameda, Aníbal Castillo o Sergio Mondragón) pero también hay otros que abordan el fenómeno poético contextualizándolo en el momento en que se produce, como corresponde a la publicación periodística de donde provienen originariamente, aunque se encuentren luego en volumen. Uno de estos volúmenes, acaso el más profuso (747 páginas) es *Clavimandora* (que me tocó prologar en 1992 para la Academia Nacional de la Historia) o *Filosofía de la ociosidad*, edita-

do por la misma Academia en 1987. También, tanto *Belleza y Revolución* como *De lo uno a lo otro,* están compuestos por artículos publicados en periódicos y revistas.

Son diversos los enfoques de estos ensayos, y el lector se acercará a ellos de acuerdo a sus intereses estéticos. Me han parecido reveladores varios de estos trabajos inéditos, como son los casos de "*Esquema de dos fuerzas", "Tiempo y poesía", "Potencia Latinoamericana"* y "*Vida literaria".* La verdad es que la visión de Ludovico en estos artículos no ha perdido un ápice de vigencia; me atrevería a decir que la ha ganado, en el estado actual de cosas que se han venido experimentando en el país, tanto en el plano político como en el cultural. Como marxista convencido que fue, Ludovico hubiera estado identificado quizá con el proceso de cambios propiciado por el Presidente Hugo Chávez; eso nadie puede asegurarlo, es verdad, pero dadas las ideas manejadas por Chávez como en las expuestas por Silva, hay numerosos puntos de conexión. De haber estado aún con nosotros, los aportes de Ludovico habrían sido muy útiles para nuestro proceso hacia el socialismo humanizador, valiéndonos de una revolución que le está dando poder y participación al pueblo. No podemos especular sobre cual habría sido la posición de Ludovico en este sentido, pero son muchos los puntos de contacto, repito, entre las ideas socialistas, marxistas y humanistas de Ludovico y la concepción comunitaria y participativa que proponía Chávez en la construcción de un socialismo para Venezuela. Por ejemplo, en lo que respecta al papel de los poetas en la sociedad, Ludovico tiene una posición muy clara: "(...) los poetas que cantan la catástrofe están adelantándose a algo que pude suceder. Entiéndase bien, no son los portavoces de una fatalidad, sino de una posibilidad. Nadie más apto que un latinoamericano para presentir un Apocalipsis (...) Ese gesto de horror frente a la pintura de la destrucción total es el máximo objetivo de la poesía actual, latinoamericana o no (...) Los poetas latinoamericanos están en el deber de escribir desde perspectivas mundiales (...) tenemos en nuestras manos la posibilidad de lanzar este continente entero hacia el mundo como una catapulta cargada de poesía" (*"Potencia latinoamericana"*, p. 213). En el artículo siguiente ("*Indefinición"*) se refiere a aspectos formales generales de la poesía hispanoamericana, diciendo que esta "padece de una ausencia de definición, en una paranoia literaria, en una ausencia de equilibrio en el manejo del lenguaje poético". Frases que, descontextualizadas, funcionan más como provocaciones que como juicios terminantes.

En "*Pensar la poesía"* nos dice que en Venezuela —serían los años de la década de los 70—"los pocos que han intentado seriamente comprender los fenómenos poéticos han caído en el error de pensar que lo primero que hay que hacer en el análisis de la poesía, es descubrir sus motivaciones prácticas". En este sentido, Ludovico saludaba la aparición en el panorama venezolano de esos años, a nuevos pensadores de la poesía como Carlos J. Soucre y Rafael Valera Benítez, "gentes que renuevan el ocio eterno, que de ocio nada tiene, pues su ocupación es nada menos que el principal, el más serio, el más oscuro y peligroso tema de nuestro tiempo: el porvenir de la poesía". Encontramos aquí sendos artículos aclarando los equívocos del esoterismo en poesía, críticas del mal manejo que se hace de la epopeya en la poesía actual (el caso de Alí Lameda), advertencias sobre la rima, las formas y los signos poéticos, todos jugando en el tablero de las teorizaciones y puntualizaciones acerca del complejo lenguaje de la poesía.

Habría que hacer énfasis en el trabajo que cierra el volumen, "*Vida literaria",* por contener una reflexión sobre los aspectos sociales y políticos donde se desenvuelve el poeta, que siempre han sido ásperos y difíciles. Insiste Ludovico en que si alguien "se toma la literatura como destino y se afrenta la vida con toda la sensibilidad posible hacia ella, entonces la literatura es densamente cruel, y sus satisfacciones no pasan de ser brevísimos destellos solos en el alma, hacia adentro". Verdadero broche de oro, "*Vida literaria"* contiene actualizaciones sobre las funciones del poeta y la poesía en cualquier tiempo, sobre todo en el que vivimos hoy en nuestro país: "En Venezuela, los escritores servimos de muy poca cosa. Me lastima profundamente tener que decirlo, pero la culpa de esto no la tiene tanto el sistema en que vivimos sino los mismos escritores. Nuestra actitud es francamente contradictoria: exhibimos una estupenda calidad, un estupendo talento, pero también unas tremendas ganas de comernos a no-

sotros mismos. (...) Los poetas deberían ocuparse más de la vida política, la vida ciudadana (que eso significa la palabra "política") lo que ocurre en el país, la miseria que nos circunda y nos invade, el despojo espiritual de todos aquellos que, teniendo talento natural, no tienen oportunidad para desarrollarlo, sino que viven colgando de las promesas que cada cinco años les hacen los candidatos a la presidencia. Los poetas deberían opinar sobre estas cosas, porque no es posible ni ético que vivan de ellas como parásitos intelectuales, sin hacer el más mínimo esfuerzo, con su pluma, por cambiar y transformar las cosas".

Más adelante complementa la idea citando a tres escritores que incursionan en la política, como Baudelaire, Goethe, Maiakowski y Lorca. "Es preciso participar, aunque no tengamos ganas, dice. "En nuestros tiempos, un poeta que se limite a hacer versos es un pobre poeta. Pues es preciso recordar a los poetas que la más alta tarea imaginable no es la de ser un gran poeta, sino un hombre verdadero, lo de gran poeta debe no ser sino una añadidura a lo de ser un hombre completo. (...) El poeta es un productor, pero no sólo de versos, sino también de otras cosas que contribuyen a la ciudadanía, de esa *Politeia* que tanto preocupaba a Platón. Si Platón tenía reservas hacia los poetas no era tanto porque no encajaban en su teoría de las ideas o formas ("los copiadores de copias" o "imitadores de imitaciones"), sino porque Platón se daba cuenta de que los poetas no tenían una participación activa en los destinos del Estado (...) No se trata de que los poetas hagan política con sus versos. Eso vamos a dejárselo al falso socialismo, al estúpido "compromiso de izquierda"; se trata de que los poetas escriban en prosa sus opiniones políticas, que digan lo que piensan para que no sea verdad aquello de de que "el talento poético se aloja en cerebros casi imbéciles"

Mejor final no podía tener el capítulo, que es a la vez el final de los textos de Ludovico en el libro: "El rescate de la poesía, en nuestro país, tiene que venir aparejado con un rescate de la inteligencia. La síntesis tiene que acompañarse del análisis. El entendimiento necesita de la sensibilidad, como diría Kant. La intuición necesita de la conciencia. Y el poeta, que en nuestras sociedades modernas es un hombre que vive en perpetua guerra contra las grandes ciudades capitalistas, tiene que aprender racionalmente qué es eso del capitalismo, y es más, tiene que denunciarlo. Tiene que estar en guerra, porque la sociedad está en guerra con él".

Así concluye el ensayo y así concluyen los textos de Ludovico, seguidos de una cuidadosa cronología de Edda Armas, una foto hecha a Ludovico por Ricardo Armas y una Bibliografía referenciada en el texto original del autor. Edda ha agradecido en su prólogo la colaboración y asistencia de María Clara Salas, Luis Miguel Isava, Rafael Tomás Caldera, Deyvis Deniz Machín y Gabriel Payares. Todos ellos han contribuido a realizar esta importante edición, que no vacilo en considerar un aporte sustantivo a la literatura venezolana de cualquier tiempo. Apreciamos cómo Ludovico Silva no sólo fue el brillante pensador, el magnífico poeta, el apasionado bohemio melómano o el cuidadoso editor, el profesor y el amigo sincero y afable, que se cuidó de no mostrar demasiado la enorme figura intelectual que en efecto fue, sino también el escritor dotado del verdadero sentido del visionario, capaz de calibrar las necesidades de cambio social que esperábamos los venezolanos teniendo al socialismo como norte ideológico, al humanismo marxista como ideal de realización cultural, y a la poesía como a una ética intelectual y espiritual profunda, que debía ser no sólo un refugio estético para la soledad o la precariedad existencial, sino una manera de obtener esperanza en un mundo desesperanzado. Si se transportó a las raíces de la literatura occidental para saborear desde allí sus frutos literarios en sus lenguas originarias, y se sumergió en los distintos idiomas desde temprana edad para encontrar allí el sentido musical de su prosa, y ello lo condujo al éxtasis estético, a las alturas de lo sublime, pero también descendió a los infiernos y sufrió los embates del alcohol hasta los límites de un delirio etílico extremo, fue seguramente para donarnos algunas pistas que nos permitieran compartir una esperanza colectiva, un sueño objetivado donde pudieran coincidir los anhelos cósmicos de los individuos, con mejores formas de compartir el pan terrenal.

La lengua roja, Douglas Parra

Vida literaria

Ludovico Silva

La vida literaria es en cualquier parte muy difícil, muy áspera, cuando se es intelectualmente responsable y se es de veras escritor. si uno toma a la literatura como la fácil posibilidad de escribir un libro o un poema y después ser llamado para siempre "poeta" o "escritor", entonces la vida literaria no tiene más dificultad que la que ofrece la vida misma en general, pero si se trata a la literatura como destino; si se es poeta desde los pies al cráneo y se afrenta la vida con toda la sensibilidad posible hacia ella, entonces la literatura es densamente cruel, y sus satisfacciones no pasan de ser bravísimos destellos solos en el alma, hacia adentro. ser verdadero es duro, y trabajar deja solos. a la verdadera, la única soledad que existe no se la busca. Apenas uno es cierto y profundo, apenas uno arremete con su trabajo contra la mediocridad circundante, la soledad viene, como llamada por un imán.

La caterva de los "acompañados" —los compadres— se perdonan ese tipo de soledad que viene sola al ser que trabaja y escribe y se esfuerza. ¿Cómo le van a perdonar los que viven de su pequeño nombre parroquial, de su fama, a los que viven de escribir sin importarles que su nombre se aviente, que trabajan? Es una afrenta a su mediocridad, un insulto casi directo a su anonimato espiritual, a su desidia, a su falsedad humana.

Sin duda, la vida literaria es difícil, en cualquier parte. en todas las regiones del planeta los escritores no pasarán jamás de ser unos individuos más o menos inútiles. Es un milagro que haya uno o dos países en los que el escritor sea considerado como un individuo que sirve efectivamente a su sociedad. En Francia, por ejemplo, los poetas tienen una concreta influencia social, y no digamos los filósofos: de éstos han dependido muchas cosas de la historia de este país. Y no tan sólo de los políticos profesionales. No ocurre así en Alemania, salvo rarísimas excepciones, como Hesse, quien modeló a toda una generación. tampoco en España, donde el escritor es poco menos que un objeto colocado en una vitrina. Y conste que cuando digo "servir" hablo de la influencia que pueden tener los escritores sobre la sociedad en que viven. Servir a su pueblo, en suma.

En Venezuela, los escritores servimos de muy poca cosa. Me lastima profundamente tener que decirlo, pero la culpa de esto no la tiene tanto el sistema en que vivimos, sino los mismos escritores. Nuestra actitud es francamente contradictoria, exhibimos una estupenda calidad, un estupendo talento, pero también unas estupendas ganas de comernos a nosotros mismos.

Los escritores venezolanos — los poetas en especial, que son casi todos— tenemos una franca vocación canibalesca. Digerimos a nuestros compañeros con una facilidad digna de Pantagruel. En materia de relaciones literarias, pertenecemos a aquellos horrendos caníbales que describió Defoe. Si las venerables tuvieran en su agenda un capítulo dedicado a la literatura —menos mal que no lo tienen— llegarían a la conclusión de que por estas zonas terrestres los escritores se comen entre sí de una manera tan francamente carnívora que sería

causa de escándalo entre todas las naciones civilizadas. La noción de nación es más o menos nueva; pero aun nos estados feudales y las más antiguas monarquías nos condenarían por primitivos. Nos comemos con no disimulada voracidad.

Por eso decía que la vida literaria es difícil especialmente en los lugares en los que abundan los escritores que no escriben. Guardo en mi corazón las excepciones, pero éstas no hacen sino confirmar la espantosa regla general. Resultado de eso es que a esas excepciones les digan que "escriben demasiado", cuando en realidad hacen lo que deben hacer: escribir. ¿Quién le reprochará a un carpintero que haga muebles? ¿Quién le reprochará al pintor que pinte? ¿Y quién, en definitiva, tiene el menor derecho a reprocharle a un escritor que escriba?

Los poetas deberían ocuparse más de la vida política, la vida ciudadana (que eso significa la palabra "política"), lo que ocurre en el país, la miseria que nos circunda y nos invade, el despojo espiritual de todos aquellos que, teniendo tanto talento natural, no tienen oportunidad para desarrollarlo, sino que viven colgando de las promesas que cada cinco años les hacen los candidatos a la Presidencia. Los poetas deberían opinar sobre estas cosas, porque no es posible ni ético que vivan de ellas como parásitos intelectuales, sin hacer el más mínimo esfuerzo, con su pluma, para cambiar y transformar las cosas. No se quiere decir que los poetas deban ser activistas políticos, porque cada cual a lo suyo, pero precisamente el más encastillado de los poetas participó en la contienda con unos artículos fulminantes que él denominaba "ensayos casi políticos". Goethe participó en la política de su pequeño reino de Weimar, y logró darle un esplendor artístico pocas veces igualado en aquellas cortes alemanas tan mediocres y feudales. Baudelaire se metió de lleno en las barricadas parisinas de 1848. Mayakowski empuñaba el "camarada máuser". García Lorca arremetió poéticamente contra la Guerra Civil, y por ello fue asesinado en Viznar, cerca de "su Granada". Es preciso participar, aunque no tengamos ganas. En nuestros tiempos, un poeta que se limite a hacer versos, es un pobre poeta. Pues se preciso recordar a los poetas que la más alta tarea imaginable no es la de ser un gran poeta, sino un hombre verdadero. Lo de gran poeta debe no ser sino una añadidura a lo de ser hombre completo.

¿Qué significa la palabra "poeta"? Todo el mundo sabe que viene del griego, de *poiesis,* que a su vez tiene el verbo *poiein*, que significa, entre otras cosas, "producir", "fabricar", "hacer nacer", "engendrar", tal como está testimoniado en innumerables textos, sobre todo de Platón. Lo de hacer versos, que para nosotros hoy es la poesía, no era para Platón, en la República, mas que "una partecilla de la *poiesis*". Esta lección debe ser hoy reaprendida. El poeta es un productor. Pero no sólo de versos, sino también de otras cosas que contribuyen a la ciudadanía, a esa *Politeia* que tanto preocupaba a Platón. Si Platón tiene reservas hacia los poetas no era tanto porque no encajaban en su teoría de las ideas o formas ("los copiadores de copias" o "imitadores de imitaciones"), sino porque Platón se daba cuenta de que los poetas no tenían una participación activa en los destinos del Estado.

Debemos nosotros, después de tantos siglos,seguir soportando las críticas de Platón? No es hora de que los poetas, con su verbo y su pluma, participen de la vida pública?

Por Dios, no se trata de que los poetas hagan política con sus versos. Eso vamos a dejárselo al falso socialismo, al estúpido "compromiso de izquierda". Se trata de que los poetas escriban en prosa sus opiniones políticas, que digan lo que piensan, para que no sea verdad aquello de que "el talento poético se aloja en cerebros casi imbéciles".

El rescate de la poesía, en nuestro país, tiene que venir aparejado con un rescate de la inteligencia. La síntesis tiene que acompañarse del análisis. En entendimiento necesita de la sensibilidad, como diría Kant. La intuición necesita de la conciencia. Y el poeta, que en nuestras sociedades modernas es un hombre que vive en perpetua guerra contra las grandes ciudades capitalistas, tiene que aprender racionalmente qué es eso del capitalismo, y es más, tiene que denunciarlo, porque la sociedad está en guerra contra él.

Del libro *Teoría poética*, Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 2010

Sobre los orígenes de la democracia moderna

Ludovico Silva

Antes de entrar a examinar la actual democracia latinoamericana –con todas sus marchas y contramarchas, sus aciertos y sus contradicciones—será bueno echar una ojeada a los orígenes de la democracia moderna. Esta ojeada resulta importante, por cuanto la mayoría de los rasgos estructurales de la democracia actual pueden explicarse y dilucidarse mucho mejor si tenemos en cuenta que ya estaban presentes al inicio de la democracia, cuando ésta empezó a abrirse paso en la historia con el advenimiento del capitalismo mundial.

Desde Marx a esta parte, muchos son los autores que se han dedicado a explicar el intrincado conjunto de factores sociales e históricos que contribuyeron a la desintegración de la sociedad feudal de la edad Media y al progresivo surgimiento de una sociedad distinta, la sociedad burguesa o capitalista. La verdad es que son muy pocos los autores que se muestran de acuerdo en determinar cuáles son los factores que intervendrían para ese paso. Sin embargo, creo que se pueden llegar a determinar algunos puntos incontrovertibles. Por ejemplo, el referente al desplazamiento del centro de gravitación de la sociedad medieval hacia un nuevo centro en la sociedad burguesa. El centro de gravitación de la sociedad medieval es la tierra, el suelo, el campo. El siervo medieval trabajaba la tierra, pero no recibía por ello algo como lo que modernamente denominamos un "salario"; no era un obrero asalariado, sino un trabajador que laboraba la tierra durante toda la semana, y cuya única compensación económica, más o menos aleatoria, consistía en la *corvés*, esto es, la concesión graciosa, por parte del señor feudal, de un día de trabajo. Todo lo trabajado en el resto de la semana pertenecía, "por derecho" al señor feudal. Esta es una diferencia cualitativa con respecto a la sociedad burguesa posterior. El siervo no estaba en libertad para vender su fuerza de trabajo en cualquier mercado; no era un "obrero libre", como ocurre con los asalariados de la sociedad burguesa. Estos poseen, al menos en teoría, la libertad de elegir el mercado donde habrán de vender su fuerza de trabajo. Dicho en palabras de Marx: la fuerza de trabajo del siervo (y antes, del esclavo) era un puro valor de uso, en tanto que la fuerza de trabajo del obrero asalariado, para poder realizarse y objetivarse, tiene que transformarse en *mercancía*. El siervo medieval no estaba separado o *alienado* con respecto a sus *medios de producción*; en cambio, el moderno proletario está por completo separado de esos medios, lo cual implica el surgimiento de una forma novedosa de alienación. El proceso para llegar a este estado fue largo, y de ninguna manera surgió de golpe. En el corazón mismo de la Edad media ya había síntomas de proletarización. A este respecto, escribe el economista belga Ernest Mandel: "Los antepasados de este proletariado fueron ya caracterizados en 1247 como *ceux...qui jaignerent deniers á leur bras et a leur forcé*, los que ganan dinero con la fuerza de sus brazos (Mandel toma este dato de Tailliar: *Recuel* d´ *Actes,* Acta del 2 de febrero de 1247, citado en G. Espinas: *Les origines du capitalisme,* Lille, 1933. Vol. I. p. 37, nota 1). Y todavía en nuestra época, cundo entre los pueblos retrasados se repite el proceso de formación del proletariado, se dice de los pescadores de Malasia que no poseen ls redes con que pescan (los medios de producción): "No poseen nada; no hacen más que ayudar a los demás" (expresión de Raymond Firth, en *Malay Fishermen,* Trubner, Londres, 1946, p. 136; nota de L.S.) En otras palabras:

la separación de los productores de sus medios de producción crea una clase de proletarios que sólo pueden subsistir akquikando sus brazos, es decir, vendiendo su fuerza de trabajo a los propietarios del capital, lo que permite a éstos apropiarse de la plusvalía producida por aquéllos" (Véase Ernest Mandel, *Traité d' economie marxiste,* Julliard, Paris, 1962. Cap. IV *passim*) De modo parecido escribe Simiand, en su obra *Le salaire* (I, p, 148): "El análisis corriente de la condición de asalariado resalta como carácter esencial quje el trabajo está en él separado y desprovisto de la propiedad de los medios de producción y funda en esta rasgo la diferencia con las condiciones opuestas," todas estas opiniones provienen del análisis de Marx en *El Capital*. En el Libro 1 escribe Marx: "Para poder venderse en el mercado como mercancía, es evidente que el trabajo tendría que existir antes de ser vendido. Ahora bien, si el obrero pudiese dar a sus trabajadores una existencia independiente (*selbständige Existenz*), vendería mercancía, y no trabajo. Aun prescindiendo de estas contradicciones, un intercambio directo de dinero, es decir, de trabajo materializado por trabajo vivo, anularía la *ley del valor*, ley que precisamente se desarrolla en toda su plenitud a base de la producción capitalista, o destruiría la propia producción capitalista, basada justamente en el *trabajo asalariado*" (*Das Kapital*, Marx-Engels Werke, Dietz Verlag, Berlin, 1962, vol I, p. 558). Y unas páginas más adelante, Marx habla de los distintos modos de producción: "La forma del salario borra toda huella de la división de la jornada de trabajo en trabajo necesario y trabajo excedente., en trabajo pagado y en trabajo no retribuido. Aquí, todo trabajo *aparece* (ideológicamente, L.S.) como si fuese trabajo retribuido.

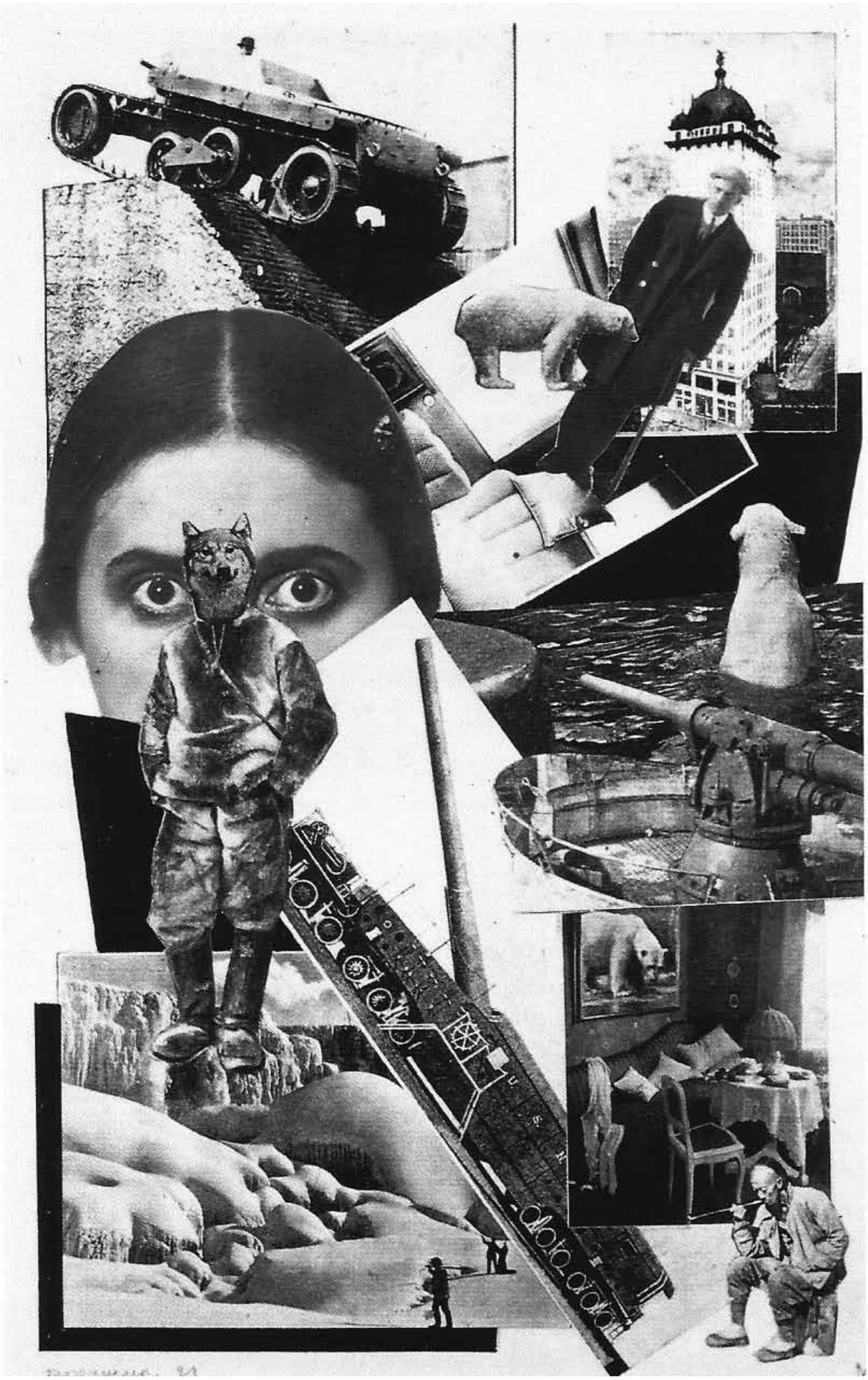
En el *trabajo feudal* se distinguían en el tiempo y en el espacio, de un modo tangible, el trabajo que el siervo realizaba para el señor del suelo. En el trabajo de los esclavos, hasta la parte de la jornada en que el esclavo no hacía más que reponer el valor de lo que consumía para vivir y en que por tanto trabajaba para sí, se presentaba exteriormente como trabajo realizado para su dueño. Todo el trabajo del esclavo *parecía* (ideológicamente, L.S.) trabajo no retribuido. Con el *trabajo asalariado* ocurre lo contrario: aquí, hasta el trabajo excedente o trabajo no retribuido *parece* (ideológicamente, L.S.) pagado. Allí el régimen de propiedad *oculta* (ideológicamente, L.S.) el tiempo que el esclavo trabaja para sí mismo; aquí el régimen del dinero *esconde* (ideológicamente, L.S.) el tiempo que trabaja gratis el obrero asalariado" (*Das Kapital,* I, p. 562).

El lector habrá observado, tal vez con molestia, mis insistentes y hasta fastidiosos paréntesis sobre el carácter "ideológico" de estos procesos. Si lo he hecho, ha sido para resaltar algo muy importante en la teoría de Marx, a saber, la distinción entre las "formas de aparición ideológicas" (*ideologischen Erscheignunsformen*) y la "estructura" (*Struktur*) que aquellas formas intentan ocultar. Sin esta teoría de la ideología resulta incomprensible la teoría económica de Marx. Podemos sacar en claro que las diferencias cualitativas entre los distintos modos de producción no impiden la existencia de formas ideológicas comunes a todos ellos, en el sentido de "ocultar" las relaciones de producción existentes en la estructura social. Por supuesto, la ideología es distinta en cada modo de producción: no es lo mismo la ideología aristotélica según la cual "el esclavo es esclavo por naturaleza" (*physei*, dice el filósofo en su *Politica*) que la ideología del señor feudal según la cual el siervo es siervo por "voluntad divina", o la ideología capitalista, según la cual "todo el tiempo de trabajo es retribuido". Sin embargo, pese a estas diferencias, todas esas ideologías tienen el elemento compun que es rasgo de cualquier ideología: la misión de ocultar y, por tanto, tergiversar lo que realmente ocurre en eso que Marx llamaba "el taller oculto de la producción", esto es, en la estructura social. Esa ideología puede ser metafísica, como en el caso de Aristóteles; o bien puede ser religiosa, como en el caso de la teocéntrica sociedad medieval; o en fin, puede ser ideología jurídica, como en el caso del capitalismo: en esta sociedad, la ideología jurídica se encarga de *hacer aparecer* al obrero y al capitalista como "partes iguales" d un contrato, a sabiendas de que tal igualdad no es más que una ficción, pues mientras el dueño del capital se enriquece con el trabajo no pagado del obrero (cuota de plusvalía), éste no recibe sino un salario que apenas alcanza para reponer la energía de su fuerza de trabajo.

En otra parte de su libro ya citado, Ernest Mandel nos resume todo lo que hemos intentado decir: "Las transformaciones económicas que entre los siglos XVI y XVIII crearon en las ciudades una masa de productores separados de sus medios de producción venían acompañadas, pues, de transformaciones que desposeían en la práctica a una parte de los campesinos de la tierra como medio de producir su subsistencia. Así apareció el proletariado moderno. He aquí cómo los empresarios de Leyden caracterizaban a esta clase en el siglo XVI: "Gentes pobres y necesitadas, muchas de las cuales tienen a su cargo mujeres y varios niños, y que sólo poseen aquello que pueden ganar con el trabajo de sus manos." (Traité, cap. IV; la cita final está tomada de *Posthumus, Bronnnen tot de Geschiedenis van de Leiddsche Lakennnijverheid,* Den Maag, 1918, V, pieza 201).

De todo lo anterior se pueden sacar algunas conclusiones. En primer término, sólo de un modo puramente *analítico* puede decirse que la transición del feudalismo al capitalismo ocurrió en "determinado momento", digamos en el Renacimiento. Desde el punto de vista de la *síntesis* de la realidad, en cambio es preciso reconocer que la transición no tiene una fecha "exacta", ues vio gestándose desde el corazón mismo de la sociedad medieval, en la que coexistían rasgos del modo de producción feudal con los nuevos rasgos del modo de producción capitalista emergente; por otra parte, la realidad comprueba cómo, dentro de su fase ya avanzada (fines del siglo XVIII y comienzos del XIX), el capitalismo seguía conservando algunos rasgos del antiguo modo de producción. Quizá podría decirse, de modo simbólico, que el feudalismo como tal sólo desapareció de Europa cuando los revolucionarios franceses decapitaron a Louis XVI y a María Antonieta. En el siglo XIX latinoamericano, y aún en parte del XX, la forma de la propiedad territorial, el latifundio, siguió siendo un resto de sociedad feudal heredada; lo cual por supuesto, no implica la idea de que los países subdesarrollados latinoamericanos no fueran, en lo esencial, países de capitalismo dependiente. El todo está en averiguar cuál es el modo de producción *dominante* en una sociedad.

En segundo lugar, podemos concluir, con Marx y Mandel, en que el paso del feudalismo al capitalismo implica un desplazamiento de la fuerza e trabajo del campo hacia la ciudad. La desposesión de la tierra, la desintegración de los séquitos feudales y otros factores crearon grandes masas de desocupados que acudieron a las grandes ciudades en las cuales, una vez instalados, tuvieron que someterse a un nuevo modo de producción de siervos pasaron a ser obreros asalariados. De dueños de sus medios de producción pasaron a estar desposeídos de esos medios, o separado de ellos, como dice Marx. Ya en las ciudades, los antiguos campesinos se vieron en la necesidad de alquilar o vender su fuerza de trabajo, convertirla en mercancía, y cumplir una jornada de trabajo de catorce horas: parte de esa jornada estaba destinada a obtener el salario estrictamente necesario para reponer su fuerza de trabajo, mientras la otra parte era trabajo gratis, destinado a enriquecer al dueño del capital, ya sea mediante la extracción de plusvalía absoluta o de plusvalía relativa (esta última viene dada por la reducción de la jornada de trabajo y la incorporación de maquinaria sustitutiva). Ahora bien, este paso del campo a la ciudad tiene otras implicaciones sociales, que han sido muy bien estudiadas por el sociólogo alemán Alfred Von Martin en su libro *Sociologie der Renaisaance* ("Sociología del Renacimiento") publicado en 1932 por la Ferdinand Enke Verlag, de Stuttgart. En la introducción de este breve pero denso libro, von Martin escribe: "Estabilidad y cambio estática y dinámica tanto en la vida privada como en la social, son las categorías primarias de que ha de partir un estudio sociológico de la historia. Es cierto que la estabilidad en la historia sólo puede concebirse en sentido relativo; ahora bien, lo que importa es determinar si lo que prevalece es la estabilidad o el cambio. El centro hacia al cual gravita la sociedad medieval es la tierra, el suelo, pero en la época del Renacimiento se desplaza el centro económico y tambipen el social, a la ciudad. Se pasa del polo 'conservador' al 'liberal', pues la ciudad representa el elemento movedizo y cambiante" si dejamos de lado certo "sociologismo" más o menos anticuado que se nota en tales palabras --evidentemente influidas por Max Weber y sus "tipos sociales"—nos queda una verdad: el paso de una sociedad estable a una sociedad inestable, movediza, como lo dice



von Martin, de una sociedad conservadora a otra liberal. Esta es una gran verdad, que todavía hoy podemos constatar, como veremos más adelante. La sociedad medieval se basaba en un orden de estados consagrado por la Iglesia, de modo que cada cual tenía su puesto, asignado por la naturaleza o por Dios mismo. Salirse de ese orden constituía herejía, y por ello no es de extrañar que precisamente cuando comenzó a alterarse ese "orden" naciese la terrible Inquisición.

La Inquisición era un organismo retrógrado, reaccionario, que se oponía la revolución burguesa. El caso de España es my ilustrativo: el atraso español en el proceso de modernización se debe a que, como escribía Stendhal en uno de sus diarios a comienzos del siglo XIX, "en España, la Inquisición y la Edad Media son algo todavía *vivo*." Tal vez esta sea la razón de esta "España invertebrada" de que hablo Ortega y Gasset. En el Medioevo, dos fuerzas dominantes, el clero y la nobleza, se encargaban de mantener ese "orden". Incluso el poder del rey estaba limitado por ciertas leyes. Si el rey no trataba con reciprocidad a sus vasallos, éstos adquirían el "derecho de resistencia" contra el rey. Por su parte, la iglesia declarará *tyrannus* al príncipe que gobierne arbitrariamente. (Aquí la palabra tirano no significa exactamente lo ismo qe en la antigua Grecia, pues si bien en muchos textos se la usó para designar al déspota, en algunos my importantes sólo designaba simplemente al "rey", como ocurre en la célebre tragedia de Sófocles *Oidipois Tyrannos, Edipo Rey.)* Ahora bien, en la sociedad medieval había también burgueses, esto es, gentes e vivían en la ciudad; pero se trataba de "pequeños burgueses" de la clase media, ligados a su *estamento* (todavía no constituían una *clase*, como en el capitalismo) con una base conservadora y con el predominio de una economía natural. Estos burgueses estaban también dominados por el poder eclesiástico. A este respecto, son significativas las palabras de Vespasiano de Bisticci: "Esa clase media de pequeña burguesía sigue teniendo en la Italia del Renacimiento una mentalidad por completo estamental." (*Vite di uomini illustri*, citado por Alfred von Martin en el *Festschrift für M. Finke,* Munster, 1925) y en su ya mencionado libro *Sociologie der Renaissance*, von Martin comenta: "Pero al desarrollarse la economía monetaria, la burguesía adquiere un poder, el pequeño traficante se convierte en gran comerciante y se inicia la disolución de las formas y concepciones sociales traiciónales al manifestarse la protesta contra las capas sociales mantenedoras de aquellas formas y concepciones sobre las cuales tenían establecida s preponderancia.

Surge una burguesía de cuño 'liberal' que se apoya en las nuevas fuerzas del dinero y de la inteligencia y rompe las tradicionales ligaduras con los estamentos, hasta entonces privilegiados, del clero y de la feudalidad" y más adelante von Martin agrega un comentario que consideramos de suma importancia para nuestro estudio: "El *espíritu democrático* y urbano iba carcomiendo la vida comunitaria y el orden divino 'natural' y consagrado" (Op. Cit. Introducción o *Einleitung*). Resultaba lógico, en estas circunstancias, el surgimiento del moderno individualismo. En efecto, la nueva sociedad le daba más importancia al individuo en sí que a s vida comunitaria. La "sociedad" va a reemplazar a la "comunidad". Esta última era conservadora y regulada desde arriba; en cambio, "la sociedad" fue liberal y se afianzó en el individuo como factor de sí mismo, como creador de si mismo. Eso tenía sus aspectos positivos a corto plazo, y sus efectos negativos a largo plazo. Los aspectos positivos a corto plazo no eran otros que la reivindicación del individuo, entidad cuyos orígenes griegos se había olvidado, pero que el Renacimiento, que en realidad es un "resurgimiento" (los italianos dicen por eso *Rissorgimento*) de la concepción clásica, se encargó de restaurar. Esto es positivo si pensamos, si pensamos que la base de toda auténtica democracia, y también de todo auténtico socialismo (lo decía Marx en los *Grundrisse*) es la valorización del individuo. Pero también pudo, a largo plazo, transformarse en algo negativo, pes en la sociedad capitalista plenamente desarrollada la valorización del individuo se pervirtió y transformó en egoísmo, en desinterés de cada individuo por la suerte de los demás. En una ciudad como Nueva york, según ha escrito Arturo Uslar Pietri, los individuos van y vienen, cada uno *a lo suyo,* sin mirar ni siquiera

Fotomontaje (1923),
de Alexander Rodtchenco

a los demás y por supuesto sin interesarse en la vida y los problemas de los otros; son individuos "aprisa", "vendidos al tiempo" (Véase *El globo de colores*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975, cap. "La ciudad d nadie"). Lo más curioso de todo es que la utopía (realizable) diseñada por Marx en los *Grundrisse,* y que no se ha cumplido todavía sino en my pequeña escala, implica precisamente una revalorización del individuo, pero no ya con el valor negativo de "egoísmo", sino al contrario: la valorización del individuo y sus rasgos personales sepan lo único que pueda garantizar la existencia de una sociedad comunitaria, o mejor dicho, comunista. Ya se ve que Marx empleó su sabiduría en rescatar ciertos valores antiguos –las asociaciones comunales, la economía comunitaria—y al mismo tiempo rescatar lo que fue creado por la sociedad burguesa: la valorización del individuo, al menos en los comienzos de esa sociedad.

Al constituirse la nueva sociedad burguesa, se instala la dominación de una nueva oligarquía, constituida por el poder capitalista de la gran burguesía del dinero, y que le sirve para establecer ese poder económico de las *tendencias democráticas* que fueron destruyendo al régimen feudal. En la Edad Media el poder político, consagrado por la religión o, mejor, por la ideología religiosa, gozaba de primacía. Ahora, en cambio, el predominio lo ejerce el poder económico, consagrado esta vez por la *ideología* jurídica. Si Marx hizo tanto énfasis en el factor económico no fe por un presunto "economicismo" suyo aplicable a cualquier sociedad sino por la simple razón de que su objeto de estudio era la sociedad capitalista, que es na sociedad basada enteramente en la economía, o más concretamente, en el valor de cambio (se puede hablar, desde luego, de otras "economías" basadas en el valor de uso; pero la *economía política* como tal, sólo ha podido darse en una sociedad como la capitalista). En la sociedad medieval, la economía era sólo n "medio"; en la capitalista es un "fin en si mismo".

Así pues, la democracia moderna comenzó por ser (y naturalmente terminará siendo) un sistema político basado en una economía monetaria y mercantil, o sea, un sistema basado en el valor de cambio. Como hemos visto en el primer capítulo de este libro,, y como lo veremos también en el tercero y último, esto implica, entre otras cosas, el nacimiento de una *contracultura*. Definida la cultura como "el modo de organización y distribución de los valores de uso." (Samir Amin, *Eloge du socialisme*), se concluye qe en una sociedad basada enteramente en el valor de cambio no puede haber, propiamente hablando, una cultura, sino una contracultura. No es que la contracultura deje de ser "cultura"; lo que pasa es qe se trata de una cultura que va en contra del sistema social establecido, y más concretamente, en contra de su ideología.. también ello implica la constitución de una sociedad "democrática" en lo político, pero secretamente manipulada por los intereses económicos. Se plantea, pues, desde los orígenes mismos, una situación peligrosa, *inestable*, que se ha venido manteniendo a lo largo de varios siglos. Dicho de un modo un tanto cabalístico, podemos decir que la democracia moderna, la democracia capitalista, es *estable* en la misma medida en que ahora ha logrado superar su *inestabilidad* estructural. Esto no es un galimatías. Desde los tiempos de Marx sabemos que la economía capitalista se caracteriza entre otras cosas por sus *crisis periódicas.* Aunque la teoría de las crisis periódicas nunca alcanzo a ser formulada de un modo definitivo por Marx y Engels de todos modos ambos pensadores dejaron sentadas algunas proposiciones e indicadores que resultan esenciales para la comprensión y aceptación de esa teoría. En sus tiempos juveniles, llenos de ilusiones revolucionarias inmediatas, a menudo confundieron diversos estallidos políticos (como el de 1848) con "crisis" económicas,, y ello los llevó a apresurarse demasiado en eso de predecir futuras e inmediatas "crisis". Sin embargo, ya para una fecha como 1850 lograron llegar a un cierto punto sólido, cuando escribieron: "Ante esta prosperidad general en la cal las fuerzas productivas se desarrollan de manera tan exuberante como pueden hacerlo en el marco de las relaciones burguesas, no se puede hablar de una verdadera revolución. Tal revolución no es posible más que en los períodos en los cuales estos dos factores, las fuerzas productivas modernas y las formas de producción burguesas entran en contradicción unas con otras (...) Un nueva revolución no es posible más que después de una nueva crisis. Es tan segura como esta última" (Karl Marx, F. Engels, "Revue. Mai bis Oktobedr", en *Neue Rheinische Zeitung,* números 5° y 6°, Mayo. Octubre, 1850 pp. 317- 318)

Convención demócrata de los partidarios de John Fitzgerald Kennedy, en 1960.
Foto: Time-Life

Todavía se nota una cierta vaguedad en esta contradicción entre "fuerzas productivas modernas" y "formas de producción burguesas", pero esa vaguedad ya no existirá más en obras posteriores, como los *Grundrisse* o *El Capital,* donde se establece la verdad definitiva, a saber, la contradicción, esencial al capitalismo, entre la socialización de la producción y la forma privada, burguesa, de apropiación, las "fuerzas productivas modernas "que implicaban superproducción, implicaban ya la socialización de la producción; y "las formas de producción burguesas" implicaban, a su vez,, el modo privado o burgués de la apropiación de aquella producción. Y lego, en el análisis de la coyuntura económica de 1852, a pesar de haberse equivocado al predecir una "crisis", Marx y Engels dejaron un diagnóstico que hoy sigue teniendo todo su valor: "Nunca ha habido n período de prosperidad en el curso del cual ellos (los optimistas burgueses) no hayan visto la ocasión de demostrar *que esta vez sí* el destino implacable será vencido. Pero el día en que la crisis estallo, simularon inocencia y atacaron al comercio y a la industria con una indignación moralizadora y reproches inútiles, puesto que no habían dado pruebas de poseer suficientemente prudencia y previsión." (K. Marx, F. Engels, *Gesammelte Schriften 1852- 1862,* Moscú, 1950, I, p. 34). No otra cosa ocurrió, por ejemplo, en el célebre *crack* estadounidense de 1929, tal como lo cuenta con agudeza el economista John Kenneth Galbraith en su libro *El Crack del 29.* La cita de Marx y Engels la he tomado de Ernest Mandel, quien habla de la "sorprendente contemporaneidad" de la misma. (Véase de Mandel: *La formation de la pensée* économique *de Marx*, ed. cit,, cap. V).

Más tarde, en el estudio de la crisis de 1857-58, Marx descubrirá por primera vez las relacione entre la duración del ciclo y la duración de reproducción del capital fijo, esto es, el capital que "sólo es fuente de valor en la medida en que él mismo es tiempo de trabajo objetivado y en la medida en que crea tiempo de trabajo objetivado y en la medida en que crea tiempo de trabajo suplementario." (*Grundrisse*, ed. Cit., p. 589) Al mismo tiempo, Marx corrige lo referente a la duración del ciclo; siete años antes era sexenal, y ahora es decenal. Es muy significativo lo que a este respecto comenta Ernest Mandel: "nada menos que China es la qe se le presenta a Marx como mercado suplementario posible en el curso del ciclo que sucederá a la crisis

de 1857-58 (esto consta en el epistolario de Marx y Engels, o *Briefwechesel*, ed. Bebel y Bernstein, Dietz Varlag, Stuttgart, 1921. Vol. II, pp 292-293; nota de L. S.); y prevé correctamente que no será fácil´ romper la resistencia que la agricultura china arcaica y parcelaria opondrá a la penetración del Gran Capital (*La formation de la pensée*... cap. V, ad finem). Como dice Mandel, Marx ¿hasta predijo la revolución china! Los ocho años de intensos y dolorosos ("casi no comía: pan y papas, eso es todo") estudios realizados por Marx y que culminaron con la redacción del manuscrito de los *Grundrisse*, le dieron las armas necesarias para ofrecernos luego en *El Capital* "si no una teoría completa del ciclo capitalista (no tuvo tiempo de redactarla), sí por lo menos los materiales principales para la construcción de tal teoría" (Mandel, loc. cit). Estos materiales de Marx han servido en nuestro siglo XX a diversos teóricos –desde los "marxistas legales" hasta los no-marxistas--- para elaborar la teoría de las crisis periódicas.

En cuanto a Mandel, quien es a mi juicio el más importante economista marxista de nuestro tiempo, frente a este hecho dice; Esta observación tiene validez particularmente (en autores como Tugan-Baranowsky o Alvin Mansen, L.S.) para aquellos que han construido sus teorías de las crisis periódicas sobre la duración del ciclo de reconstitución del capital fijo, o si se prefiere, sobre la actividad de inversión (de acumulación de capital) como motor principal del ciclo. Pero tiene valor igualmente para quienes (como Mandel, L.S.) han creído poder descubrir en el subconsumo de las masas la casa principal de las crisis cíclicas. De hecho, las dos ideas se hallan presentes en la obra de Marx, por la simple razón de que, para él, la causa de la crisis estriba *a la vez* en la competencia capitalista (en el carácter irregular de las inversiones capitalistas) y en el retardo que la 'demanda solvente' de las masas debe tener necesariamente respecto de la capacidad de producción global de la sociedad" (Chf. E. Mandel, *Traité d'economie marxiste,* ed.cit., I, pp. 449-467).

En otras palabras: coexistencia dialéctica de opuestos; superproducción capitalista y subconsumo de las masas. Este es el gran drama de la democracia políticamente, es n sistema "ideal", pero en su forma capitalista está sometida a toda clase de desigualdades, explotación, miseria total frente a la superriqueza. Nuestra democracia "ideal" está corrompida por la manipulación económica de "las furias del interés privado" (Marx en *El Capital*). Esta manipulación secreta, ya lo hemos dicho,, se disfraza con mil disfraces ideológicos, que gasta hace poco se llamaban "la necesidad del libre juego de la oferta y la demanda" o la "necesidad de la libre competencia" o "los precios deben ser fijados por el mismo mercado", y ahora se llama "privatización de las Empresas del Estado" o "conversión de los mercados populares en empresas privadas". En Venezuela, país donde escribo, está actualmente "de moda" entre empresarios y políticos partidarios del status (que desgraciadamente son casi todos) el promover y prometer --en la campaña electoral—la conversión de todos los venezolanos en empresarios privados. Todos... ¡menos esa inmensa masa de obreros, campesinos y marginales explotados, y que suman aproximadamente más del 80% de nuestra población![1]

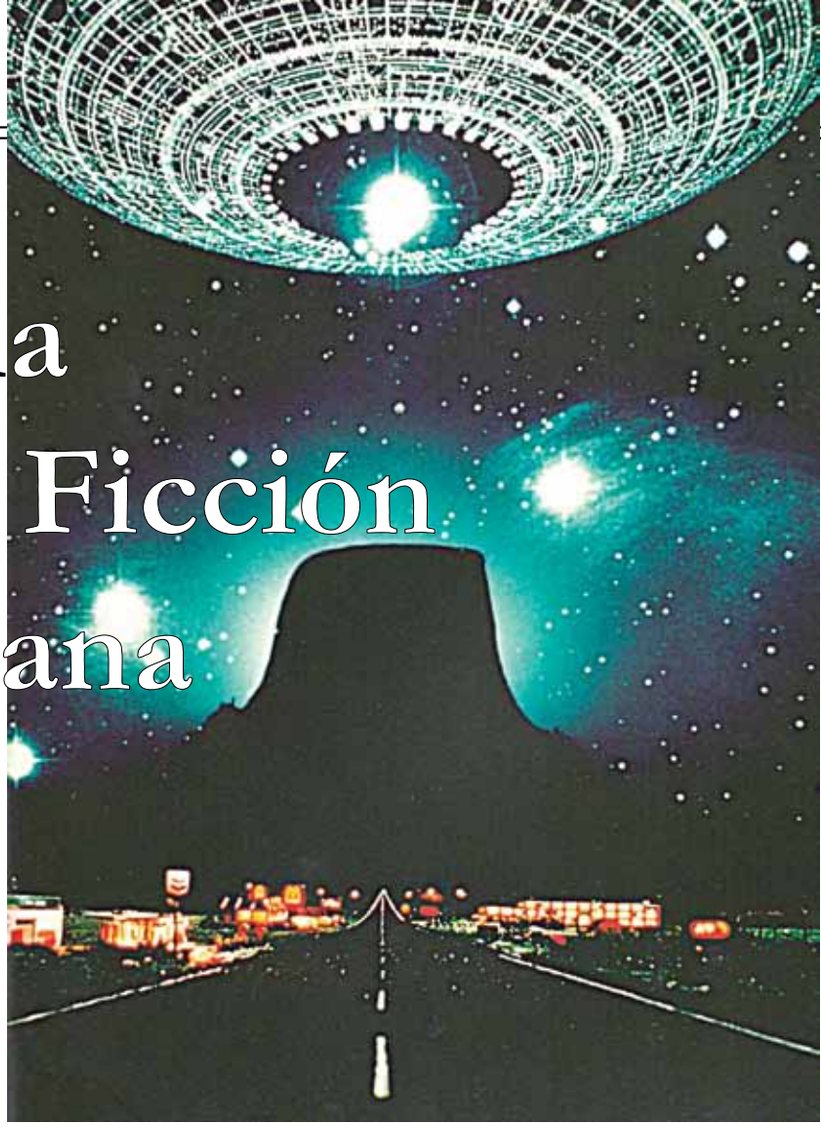
A modo de conclusión de este sondeo en los orígenes de la democracia moderna, podemos afirmar: 1) La democracia moderna, capitalista, es un sistema político "ideal" basado en la ideología jurídica de la libertad, la igualdad y la reciprocidad de los derechos; 2) esta democracia, al mismo tiempo, pierde su carácter de sistema "ideal" no porque la democracia en si misma, en cuanto idea general, no representa una "idealidad", sino porque debajo de la ideología igualitaria esconde las más grandes desigualdades *económicas*, producidas por el carácter "capitalista" de esta democracia, y 3) en la democracia capitalista contemporánea, como por ejemplo la que se da en Latinoamérica y el Caribe, persisten esos rasgos contradictorios que se hicieron presentes desde el nacimiento mismo de la moderna democracia.

[1] Ludovico Silva concluye su libro *El combate por el Nuevo Mundo* en 1987. Se infiere entonces que las alusiones a Venezuela se producen en el período de gobierno de Jaime Lusinchi. (Nota de Gabriel Jiménez Emán)

La prehistoria de la Ciencia Ficción latinoamericana

Daniel Arella

El orden está fuera de la realidad, visiblemente comprendido dentro de los límites del artificio.
Pablo Palacio



Cartel de *Encuentros Cercanos del Tercer Tipo* de Steven Spielberg

En el año paradigmático de 1927[1], cuando el escritor venezolano Julio Garmendia publica *Tienda de muñecos* —libro de ocho cuentos fantásticos, entre los cuales se encuentra el primer cuento de ciencia ficción auténtica escrito en el país y uno de los primeros en Latinoamérica—, Hugo Gernsback, director de la revista *Amazing Stories*, bautiza el rótulo de ciencia ficción, implantándolo definitivamente en la historia. En aquél año, a principios del s. XX, no se conocía ni rastro de la primera revista de cf[2] en países anglosajones en Latinoamérica; no será sino hasta la primera década del 50 cuando los primeros fanzines y revistas del género serán traducidos al español, y no será sino hasta principios de la década del 60 cuando las primeras editoriales de cf extranjeras como la editorial Edhasa de Barcelona, con la famosa colección Nebulae y la revista *Minotauro* en 1964, presenten sus primeras ediciones.

Julio Miranda en el prólogo de su *Antología de la ciencia ficción venezolana* nos revela lo siguiente: "En un momento en que la cf no había recibido todavía una sanción universal favorable, dos venezolanos (Julio Garmendia con "La realidad circundante" y Enrique Bernardo Núñez con *La galera de Tiberio*) la estaban cultivando —aunque sea marginalmente— y en su vertiente más rica: la cf crítica"[3]. Y este es el caso general y paradigmático de la mayoría de los países latinoamericanos a principio del s. XX, como es el caso de Perú, Colombia, Argentina, Brasil, Cuba, Argentina, Uruguay, Guatemala (si contamos con el caso único de Álvaro Méndez Desleal) y México, países que en la actualidad, es decir, del año 70 hasta nuestros días, han desarrollado un cf propia, esencialmente latinoamericana, que no tiene nada que deber-

[1] En este mismo año también se publica el relato *La doble y única mujer* del escritor vanguardista ecuatoriano Pablo Palacio: el discurso narrativo *intenta* ahondar, explicar y justificar la corporeidad orgánica doble de un cuerpo mutante, a través de la parodia deshumanizada —y a menudo macabra— del discurso científico, desarticulando su lógica a partir de la focalización compartida del cuerpo-doble narrado (Yo-primera y yo segunda), un cuerpo narrado en crisis, metáfora de una civilización apocalíptica, un cuerpo enfermo que se ausculta con las palabras que no le alcanzan para significarse a partir de un sistema cultural y social que lo desplaza, y, simultáneamente, lo divide, de acuerdo a su ley y su coherencia: lenguaje y ciencia.

[2] A partir de este momento abreviaremos el vocablo ciencia ficción.

[3] Julio Miranda, *Ciencia ficción venezolana*: antología, Caracas, Diario de Caracas, 1979, p. 5.

le a los escritores de habla anglosajona. Autores del género como Fabio Cunha, Eduardo Goligorsky, Ángel Arango, Alberto Vanasco, Luis Britto García, Hugo Correa, Angélica Gorodischer, que constituye la edad de oro de la cf latinoamericana. Para ilustrar lo anterior veamos la declaración del escritor de cf brasileño André Carneiro, citado por Miguel Ángel Fernández en su artículo "Más allá de lo imaginado: la antología que hizo historia":

> Estoy totalmente persuadido que ellos nos tienen temor, creo que se han quedado sin ideas y se han puesto muy reiterativos en los temas. Constantemente me aclaraban que nosotros no escribíamos Ciencia Ficción, que nosotros no debemos editar en Estados Unidos, que nosotros escribimos Realismo Mágico. En fin, ellos cuidan su mercado y lo hacen porque ven con temor nuestra gran imaginación, nuestro humanismo contra su materialismo, nuestra solidaridad contra su frialdad, nuestras ganas de trabajar en conjunto contra su individualidad.[4]

En el aludido artículo donde se cita esta implacable declaración del autor brasileño, se argumenta el carácter imperialista original de la cf, literatura pulp utilizada, en sus inicios, en EE.UU para demostrar la supremacía de la raza blanca como dueños del mundo, poseedores de la tecnología y el futuro de la historia a través de las guerras[5], argumentos reciclados en best-sellers y discursos comerciales cinematográficos. Si la tecnología está al servicio del poder, la cf problematiza, cuestiona y crítica —en muchos de sus tópicos temáticos— el destino apocalíptico y/o benefactor —si se conlleva con conciencia y humanismo— de la tecnología[6]; ahora bien, ¿pero por qué razón suponerse, poseedores legítimos de las posibilidades creativas y críticas que ofrece la "cf" para la literatura? En Latinoamérica se escribía "cf" antes de que Asimov pensara siquiera en escribir su *Fundación.* Incluso antes, en el s. XIX, cuando Julio Verne —considerado como el primer autor en escribir relatos maravillosos-científicos, el primer escritor reconocido como pionero del género[7]— publica en 1870 *Veintemil leguas del mundo submarino*, tres años después (¡Y 16 años antes que H.G. Wells escribiera *La máquina del tiempo* (1895)!) un naturalista, zoólogo, y escritor argentino de origen alemán, llamado Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), publica en 1879 su obra *Horacio Kalibang o los autómatas*, en la que adelantaría un tema de auténtica cf: la inteligencia artificial, que cual influiría a nada más y nada menos que a Philip K. Dick, el maestro que superó y trascendió el género en la historia.

Los escritores y críticos de cf estadounidenses, Bernard Goorden y A. E. Van Vogt, destacan el carácter literario de la cf latinoamericana en su antología *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana* (1982), en contraposición a la cf en lengua anglosajona. Van Vogt, entusiasta, nos dice: "Si Franz Kafka, Albert Camus, Thomas Mann o W. Somerset Maugham hubieran escrito alguna vez cf, éstas habrían sido indudablemente las historias que habrían creado".[8]Entre los autores que se encuentran antologados en este libro destacan Hugo Correa, Ángel Arango, Luis Britto García, Angélica Gorodischer, André Carneiro y Eduardo Goligorsky. Pero lo que nos interesa en estas notas son los orígenes de la "cf" latinoamericana

[4] Miguel Ángel Fernández, "Más allá de lo imaginado: la antología que hizo historia", Ciencia ficción mexicana, http://www.ciencia-ficción.com.mx.

[5] Edmundo Paz Soldán: "James Patrick Kelly y John Kessel acaban de publicar la antología de cuentos The Secret History of Science Fiction (Tachyon, 2009). En su introducción, Kelly y Kessel citan un ensayo de Jonathan Lethem, en el que el escritor norteamericano se pregunta qué hubiera pasado si en 1973 se le habría concedido el premio Nébula -el más importante de la ciencia ficción- a Thomas Pynchon, finalista en ese entonces con El arcoiris de la gravedad, y no al que lo ganó finalmente, Arthur Clarke. Para Lethem, el triunfo de Pynchon hubiera significado el deseo de la ciencia ficción de dejar de lado su estatus de género popular más interesado en "explosiones, efectos especiales, extraterrestres e historias de aventura" que en su potencial literario y artístico. Con el Nébula para Clarke, la ciencia ficción perdió la oportunidad de ser tomada en serio". En: http://www.elboomeran.com/blog-post/117/8273/edmundo-paz-soldan/la-historia-secreta-de-la-ciencia-ficcionz

[6] Por el contrario —como argumenta Bruce Sterling— el ciberpunk, producto del ambiente de los 80, la llamada "nueva ola" de la cf moderna estadounidense, profesa una nueva alianza, al contrario de la contracultura de los 60 y su carácter anticientificista y antitecnológico: "La integración de la tecnología y la cultura de los 80; una alianza profana entre el mundo tecnológico y el mundo de la disidencia organizada, el mundo subterráneo de la cultura pop, de la fluidez visionaria, y de la anarquía de las calles". (Bruce Sterling, "Prólogo". en Mirrorshades. Una anatología ciberpunk, España, Siruela, 1998, p. 21). El símbolo vital e indiscutible de esta alianza es la guitarra eléctrica (Jimi Hendrix), en la cual se funden el movimiento hippie y el progreso tecnológico.

[7] Algunos críticos del género consideran que fue Mary Sheally, la creadora de Frankenstein o el moderno Prometeo¸ quien funda la cf en el mundo.

[8] Bernard Goorden, A. E. Van Vogt. Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana. España: Superficción,

(la que abarca desde la segunda mitad del s. XIX hasta la primera mitad del s. XX, cuando empiezan a aparecer las primeras revistas del género y las primeras antologías), sus cuentos fundadores, sus argumentos pioneros, rastrear y sondear sus más remotas influencias, desde el modernismo hasta los exponentes más arriesgados de la vanguardia. Goorden, en el prólogo a *Lo mejor de la cf latinoamericana,* con respecto a los orígenes en nuestra tradición continental, apenas se remite a lo que él llama "escuela argentina de cf", que comprende —según él— las novelas de Eduardo Ladislao Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic Nac* (1875), la ya mencionada *Horacio Kalibang o los autómatas* (1879); *Las fuerzas extrañas* (1906) de Leopoldo Lugones, *El hombre artificial* (1910) de Horacio Quiroga y *Viaje terrible* (1941) de Roberto Artl. Más adelante Goorden concluye: "Aquí acaba la prehistoria de la SF en América Latina, bastante desconocida"[9].

La afirmación de Goorden es falsa y verdadera a la vez. No es cierto, primero —como lo intentaremos demostrar en estas breves notas— que la prehistoria de la cf latinoamericana acaba en los cuatro argentinos mencionados en el prólogo a la antología, pero, sin duda, es verdad que sus orígenes pioneros son bastantes desconocidos. Estas breves notas proponen abrir una brecha crítica con el fin de establecer comparaciones, diferencias y convergencias que echen luz sobre la problemática de la cf latinoamericana primitiva, sus orígenes, influencias interdisciplinarias y temáticas, como también intentar rehabilitar y restablecer un género marginal de la literatura latinoamericana como es el de la cf dentro del sistema crítico-teórico literario del continente.

Los escritores latinoamericanos de las primeras décadas del s. XX no escribían con la intención de escribir cf, a diferencia de los norteamericanos, *limitados* por la tecnología, su impulso de progreso, sus editoriales y concepciones, sino de escribir literatura, con todo el riesgo que esto conlleva. Que si llegaron a tocar rasgos del género, sí, pero sin la conciencia del género, con una conciencia de vanguardia estética y política, de ruptura y transgresión. Mientras que los norteamericanos se enfrascaban en la parte científica, los latinoamericanos preferían, por su naturaleza, la parte fantástica[10], imaginativa e inventiva (lo que se llamó años después la "ciencia ficción blanda" para los teóricos estadounidenses). Por esta razón tan simple, las obras pioneras de la cf demuestran una ventaja alta en cuanto a su *literariedad*. Estaríamos hablando entonces de un escritura marginal, influenciada principalmente por los padres pioneros del género gótico: Edgar Allan Poe, E.T.A Hoffman y Mary Sheally[11], (como es en el caso de Quiroga, por ejemplo), y por las teorías científicas que revolucionaron la época tratadas con una malsana ironía por nuestros escritores modernistas: la teoría de la evolución de la especies de Darwin ("Un fenómeno inexplicable" de Leopoldo Lugones, el despojamiento de la razón es un proceso de purificación infernal, y la psiquis del personaje se sumerge hacia terrenos desconocidos en donde la humanidad es violentada, saqueada y exorcizada); la radiestesia y los rayos X de Roentgen ("La extraña muerte de Fray Pedro" de Rubén Darío, el personaje pretende demostrar la existencia de Dios de forma científica hundiéndose en la fatalidad). Un caso célebre de cf primitiva latinoamericana es el poema "Futura" de José Asunción Silva, en donde se refleja —con grácil ingenuidad lacerada— una ciudad distópica ambientada en el s. XXIV, en que el nihilismo triunfa sobre el poder religioso

[9] Recordemos como el futurismo de Marinetti y la exaltación de la máquina, traídos por Huidobro, influenciaron notablemente a los escritores latinoamericanos en sus trabajos posteriores Hay que mencionar la injustamente olvidada novela corta posthistórica Salvad nuestros ojos, escrita por Huidobro en el año de 1935, en colaboración con Hans Arp, especie de distopía lírica delirante, un ejemplo perfecto de cómo la vanguardia se sirvió de la literatura de anticipación(o proyectiva) para transgredir —a través de la lucidez de lo absurdo— los cánones tradicionales de la literatura del momento.

[10] Lo fantástico para Borges es autorreferencialdiad, artefacto verbal que obedece a una coherencia interna rigurosa del texto, que desplaza el concepto tradicional de lo fantástico como mímesis, para Borges la oposición entre realidad y ficción desaparece, porque la categoría "fantástico" es hacer literatura. La cf estadounidense clásica es, en su mayoría, referencial, porque refiere a una sociedad particular y específica ficcional que se propone la tarea sociológica de explicar/explorar el mundo, sociedad que se enuncia a partir de una simulación de la sociedad presente real para la creación de universos alternos y remotos (Utopía, cf moderna), o la generación de universos alternos muy cercanos al nuestro (cf de la primera mitad del s. XX, consecuencia de la Revolución industrial y el maquinismo).

[11] Autora de Frankenstein o el moderno Prometeo (1818) —texto fundador que supera la novela gótica y abre la brecha de la tendencia dominante en la cf de lengua inglesa—, el nacimiento del monstruo es científico, el monstruo representa —en su rebelión y origen— las consecuencias catastróficas del progreso de la revolución industria.

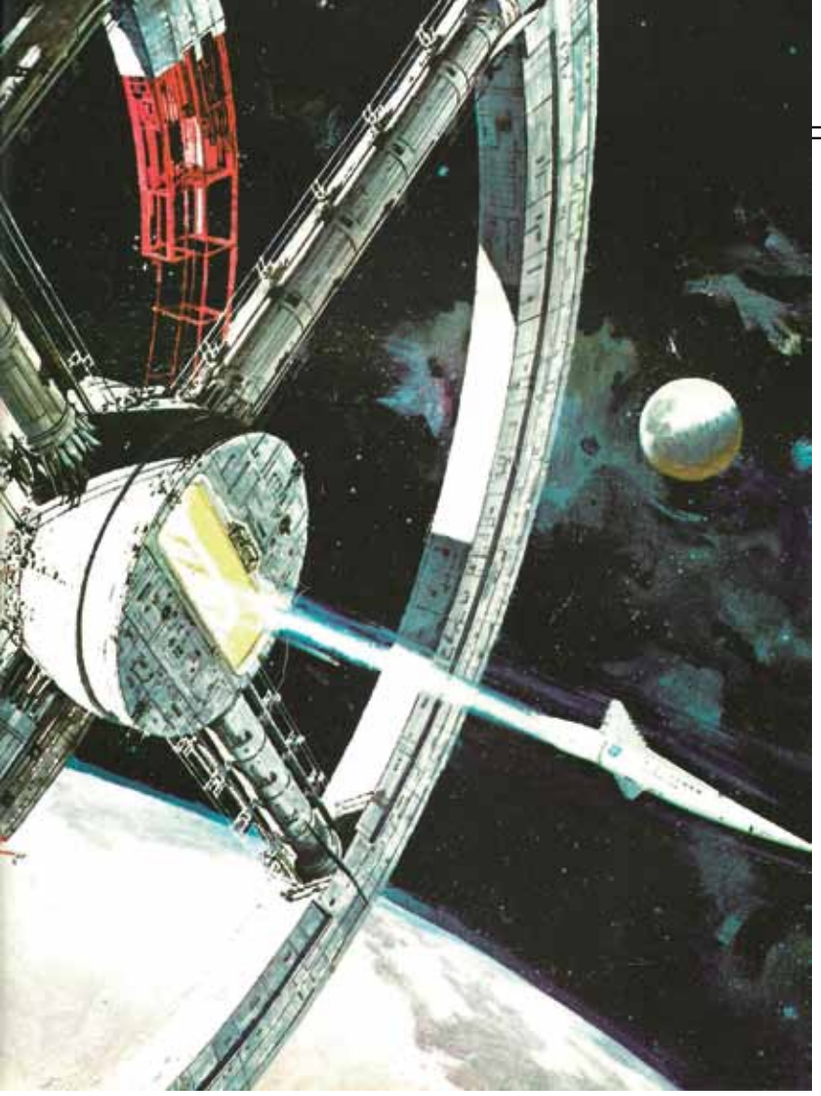


Ilustración para el libro *2001 Una Odisea Espacial*, de Arthur Clarke

instaurado por el poder político. Otro de los relatos no mencionados por Goorden es "La última Rubia" (1914), de Clemente Palma, una ingeniosa y humorística distopía racial. Los rasgos corporales que caracterizan a las personas de todas las naciones se desvanecieron. La población mundial fue poblaba y cubierta en su extensión por la raza amarilla, el mundo ahora es una masa uniforme y absoluta. Estamos en el año de 3025. Aquí el humor, la ironía y el sarcasmo son sus principales elementos. En una época futura lejana, la inundación de chinos resulta una prueba fehaciente del paso descomunal del tiempo. Un relato primordial en la construcción del género, por su carácter profundamente antiimperialista, constituye "Los congelados" de Amado Nervo, perteneciente al libro *Cuentos misteriosos* (1921).

Tampoco es cierto que los primeros relatos cf publicados en Latinoamericana fueron escritos "inconscientemente", como plantea Goorden, quien olvida mencionar el prólogo de J. L. Borges a la novela de Bioy Casares, *La invención de Morel,* el primer manifiesto de la cf latinoamericana. Mientras Borges concibió libros imaginarios, Dick inventó drogas imaginarias; sobre el pasillo frío que une el puente inalámbrico entre ellos se acuestan —al modo de Homero y los suyos en el infierno de Dante— Burroughs, Stanislaw Lem, Gibson, Pynchon y Bolaño. Este último, en una conversación digital con Rodrigo Fresán, consideraba a Dick como un Kafka corroído por el ácido lisérgico. En el famoso prólogo a *La invención de Morel* Borges piensa a *El proceso* como un ejemplo de *imaginación razonada*[12]. También añade a esta categoría algún cuento de *Las fuerzas extrañas* de Lugones, afirmando que en español "son infrecuentes y aún rarísimas" esta clase de obras[13]. La novela de Bioy Casares —primera obra de cf latinoamericana reconocida de forma amplia en el extranjero— sirve de sólido argumento ficcional para arremeter contra la declaración de Ortega y Gasset (*La deshumanización de las artes*) quien declara que en la actualidad (es decir, en 1940) resulta imposible la escritura de una novela de aventuras (de peripecias, la llama Borges) que esté al alcance de nuestra sensibilidad superior. Ortega y Gasset se inclina por las novelas de carácter psicológico, a las cuales Borges denomina informes, por la razón de que cualquier desenlace es posible a partir de un desencadenamiento inverosímil de relaciones humanas, mientras defiende la novela de peripecia por su argumento riguroso y por su carácter de artificio verbal. La libertad plena de los argumentos en las novelas

[12] Esta categoría del maestro argentino nos permite abordar y comprender los relatos de la prehistoria de la cf latinoamericana, la cual —como hemos visto— se caracteriza por la versatilidad de sus propuestas y multiplicidad de temas fundacionales cuando no se había dado un juicio universal favorable sobre el rótulo de "cf", construcción tradicional del género que seguiremos usando en estas notas, conscientes de su contradicción implícita. La tradición de lo relatos de "cf" primitiva en el continente se inician con las obras del argentino Eduardo Ladislao Holmberg, pasando por algunos relatos de los modernistas más avanzados (Lugones, Nervo y Rubén Darío), y vanguardistas más radicales (Pablo Palacio, Huidobro, Garmendia)), hasta llegar a cuentos auténticos de cf latinoamericana (Jodorowsky, Borges, Cortázar). La imaginación razonada constituye un "ejercicio de inteligencia incesante y de imaginación feliz", el ensayo y la ficción se confunden elaborando una materialidad literaria de exigencia científica que funda un mundo propio y autónomo sin pretensiones moralizantes, como ocurre en la mayoría de la cf estadounidense clásica y su preocupación por el avance masivo de la tecnología, las guerras bacteriológicas y la amenaza de la superpoblación.

[13] Borges, Jorge Luis, "Prólogo a La invención de Morel". http://www.literatura.org/Bioy/Morelprologo.html

psicológicas que Ortega Y Gasset defiende, es denominada por Borges como desórdenes argumentales, quién en el *Prólogo* a *Crónicas Marcianas* sólo salva a Bradbury entre todos los cultivadores del género por su tono elegíaco en la conquista de otros mundos, que es el tema matriz de este nuevo género: "Otros autores estampan una nueva fecha venidera y no le creemos, porque se trata de una convención literaria".

Así como Sunsan Sontag afirma que los relatos de pornografía artística —*Historia del ojo, La imagen, Historia de O, Crash*— irrumpen como una válvula de escape a causa de la hipocresía de las sociedades, los relatos de cf —más que un rótulo de editoriales y convenciones temáticas de conquistas espaciales— se originan a partir de la *asfixia* de los mecanismos de control impuestos por la tecnología, el conocimiento, la ciencia, la técnica, y hasta la misma literatura, —como ocurre en los relatos de *imaginación razonada* de Borges—, y de esta forma activar un diálogo *contraideológico*[14] en la médula de las estructuras normativas, para desenmascarar los ejercicios conspirativos del poder a partir de la creación de mundos alternos, simulaciones distópicas, parodias apocalípticas y corporeidades póstumas.

El término de *imaginación razonada* propuesto por Borges es el equivalente a *desfiguración conceptual* enunciado por Phillip K. Dick que, más que definir lo que es cf, se proponen *desnudar* la comprensión de los procedimientos en la construcción del artificio propio del género. En un breve ensayo "Sobre la ciencia ficción", Dick nos dice que la cf no pueden ser novelas de aventuras espaciales ambientadas en el futuro por una tecnología avanzada, sino la creación de mundos alternos:

> Es nuestro mundo desfigurado por el esfuerzo mental del autor, nuestro mundo transformado en otro que no existe o que aún no existe. Este mundo debe diferenciarse del real al menos en un aspecto que debe ser suficiente para dar lugar a acontecimientos que no ocurren en nuestra sociedad o en cualquier otra sociedad del presente o del pasado. Una idea coherente debe fluir en esta desfiguración; quiero decir que la desfiguración ha de ser conceptual, no trivial o extravagante... Ésta es la esencia de la ciencia ficción, la desfiguración conceptual que, desde el interior de la sociedad, origina una nueva sociedad imaginada en la mente del autor, plasmada en letra impresa y capaz de actuar como un mazazo en la mente del lector, lo que llamamos el shock del no reconocimiento.[15]

La *desfiguración conceptual* origina una idea nueva, o una variante de una idea anterior presentada en una obra, posibilita al lector lo inimaginable a partir de una trama rigurosa, no extravagante, es decir, *razonada*. ¿Acaso el rótulo de *imaginación razonada* no es en sí misma la propia escritura? Esto es lo que llama Dick "buena cf". Borges: "No se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada".[16] Una nueva disciplina crítica fundada por el pensador francés Jean Baudrillard es la sociología de la cf, quien utiliza las ficciones distópicas de Dick para armar un sistema discursivo en que las categorías de ciencia, literatura, sociología, antropología se fusionan, haciendo volar los resortes de los mecanismos de control en las sociedades. La idea de esta "nueva ciencia" se origina con una idea nuclear de Ballard en el prólogo de *Crash* —la primera novela pornográfica tratada con la tecnología, la primera novela de la simulación— en donde se argumenta que la publicidad, la tecnología, el poder y los mecanismos de control son ficción, que la tarea del escritor es inventar la realidad[17]. Esta realidad que se habla aquí es lo que Baudrillard propone como *simulación* en la obra de Dick, y esta es la esencia de la cf: el *presente histórico develado*.

Antes de culminar con estas notas, es preciso hacer ciertas distinciones. La diferencia capital entre la literatura de fantasía (*The lord of the rings*, por ejemplo) y la "cf" —según Dick— es que la primera no puede ser cierta bajo ninguna circuns-

[14] Con Bolaño aprendimos de una vez por todas que la literatura es la ideología. Borges —comenta Piglia— denunciaba el carácter privado que se le adjudicaba a la literatura para normalizar su carácter trasgresor, sabiendo que la literatura es una red anárquica que se confunde con la historia, la sociología y la filosofía para "mentir la verdad" —Onetti.

[15] Phillip K. Dick, "Sobre la ciencia ficción", http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/cf.htm

[16] Borges, Jorge Luis, "Prólogo a La invención de Morel". http://www.literatura.org/Bioy/Morelprologo.html

[17] Ballard, James Graham. Crash. Barcelona: Minotauro, 1979, p. 11.

tancia, mientras que la buena cf es posible bajo ciertas condiciones. Ahora, la diferencia medular entre la literatura fantástica y la cf, consiste que la primera proyecta la visión de mundo privado (*La invención de Morel*), mientras que la cf proyecta la visión de un mundo público (*1984*). La prehistoria de la cf latinoamericana es una mezcla compleja de iniciativas científicas imaginativas, recepciones modernistas de inventos científicos, experimentaciones vanguardistas radicales, inquietudes inventivas individuales, artefactos propios del genio de cada creador, en donde la literatura fantástica, el relato científico-maravilloso, la parodia y la anticipación crítica proyectaban la angustia de cada época a partir de procedimientos artísticos distintos a la cf estadounidense imperante.

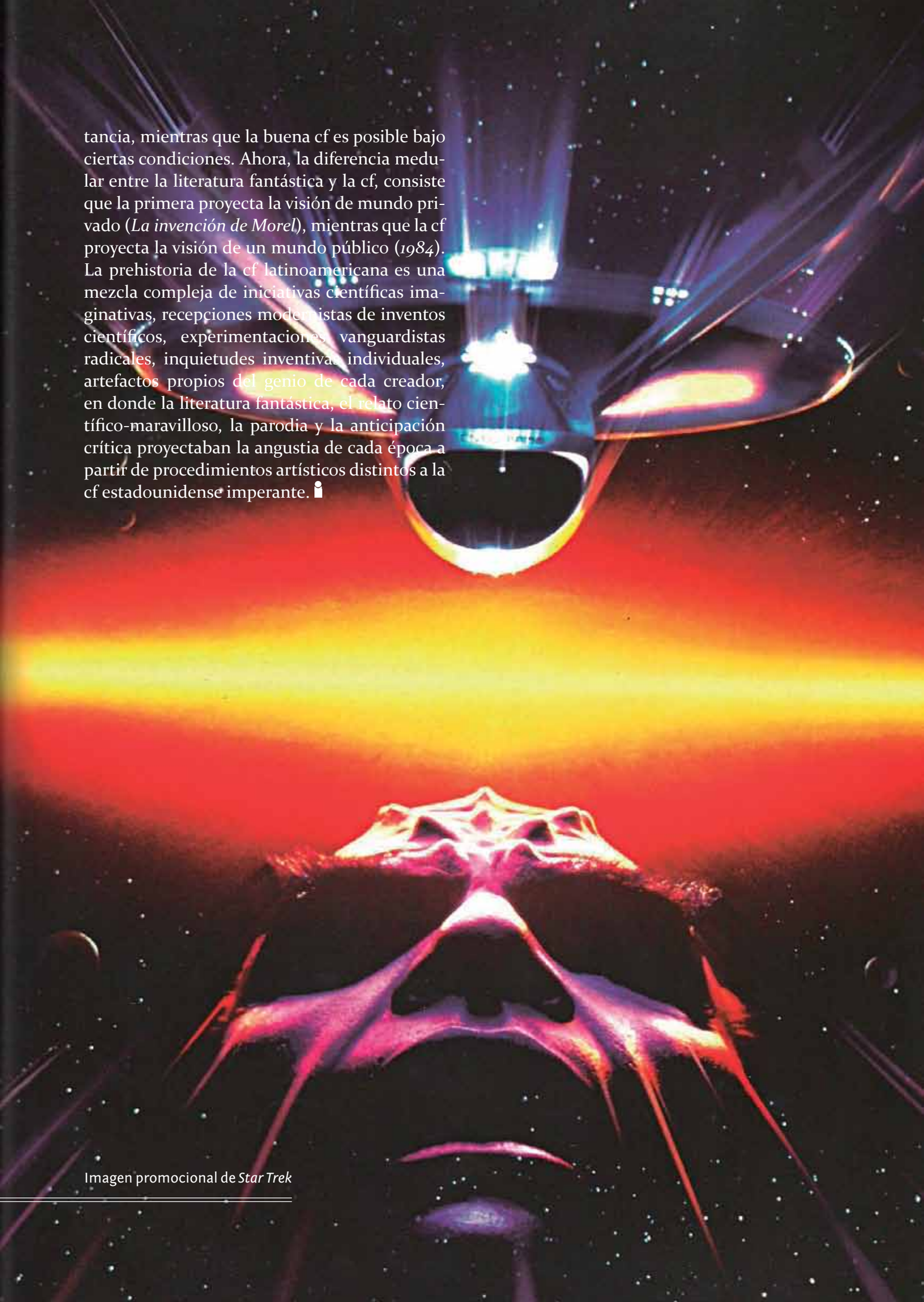


Imagen promocional de *Star Trek*

La dimensión musical del cine

Luis Ernesto Gómez

El cine es sin duda el *summum* de las disciplinas artísticas. A decir del compositor Enrique Téllez el cine se ha convertido en referente cultural de las sociedades industrializadas[1]. En sus inicios pura imagen, mudo de sonidos, tras los umbrales del siglo XX, el cine requería la incorporación de músicos en vivo para acompañar la acción. Tenemos bien fija en nuestra mente, la imagen del pianista en la sala de proyección quien se encargaba de seleccionar trozos musicales propios y ajenos para arropar la película muda con sonidos.

La música incluida en el cine representa una práctica contemporánea de gran libertad estilística que nace con la capacidad tecnológica de filmación y captación de imágenes en movimiento y que bebe de las fuentes sonoras de formas musicales pasadas como la ópera y el poema sinfónico.

Menciona Russel & Young[2], que la primera partitura creada expresamente para cine fue realizada por el compositor francés Camille Saint Saens en 1908. Se trataba de una banda sonora para una producción de teatro filmado, titulada *L´Assasinat du Due de Guise*.

Más tarde, las películas comenzaron a incorporar música y sonido sincronizado con las imágenes en su edición final. El cine sonoro marcó la pauta desde el estreno de la película "The Jazz Singer" en Nueva York de 1927. A partir de ella, el uso de sonido y música tecnológicamente sincronizada con la imagen se convirtió en una práctica usual. De allí hasta nuestros días, infinidad de películas y tramas han pasado por nuestros ojos, miles de emociones por nuestra alma. Asombra su capacidad mágica de conmover, de crear una conjunción de elementos que llegan al corazón del individuo, captando con eficacia masas de fanáticos convencidos, que ninguna otra hechura artística haya llegado a conseguir.

El cine por dentro en sus sonidos musicales

El director de cine concibe su obra de forma unitaria donde distintas dimensiones se van acoplando armónicamente, según el gusto artístico, hasta lograr una consonancia propia. El creador musical, a su vez, produce la música en concordancia con esta idea: si bien la música resultante será un discurso paralelo a la secuencia cinematográfica, los distintos fragmentos musicales deben ser estructurados de acuerdo al orden dictado por la exposición cinematográfica, y no viceversa, a fin de que la música creada quede al servicio de la imagen en movimiento.

Para F. W. Murnau, uno de los más valiosos directores del cine mudo, *"un film debía ser algo parecido a una sinfonía"*[3]. De hecho, este director tituló a una de sus películas más importan-

[1] Téllez, Enrique (1996). La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica. El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico. Revista Eufonía. Didáctica de la música. No. 4.

[2] Russell, Mark / Young, James (2000). Cine. Bandas sonoras. Editorial Océano.

[3] Berriatúa, Luciano (1990). "Los proverbios chinos de F.W. Murnau". Filmoteca española. Madrid.

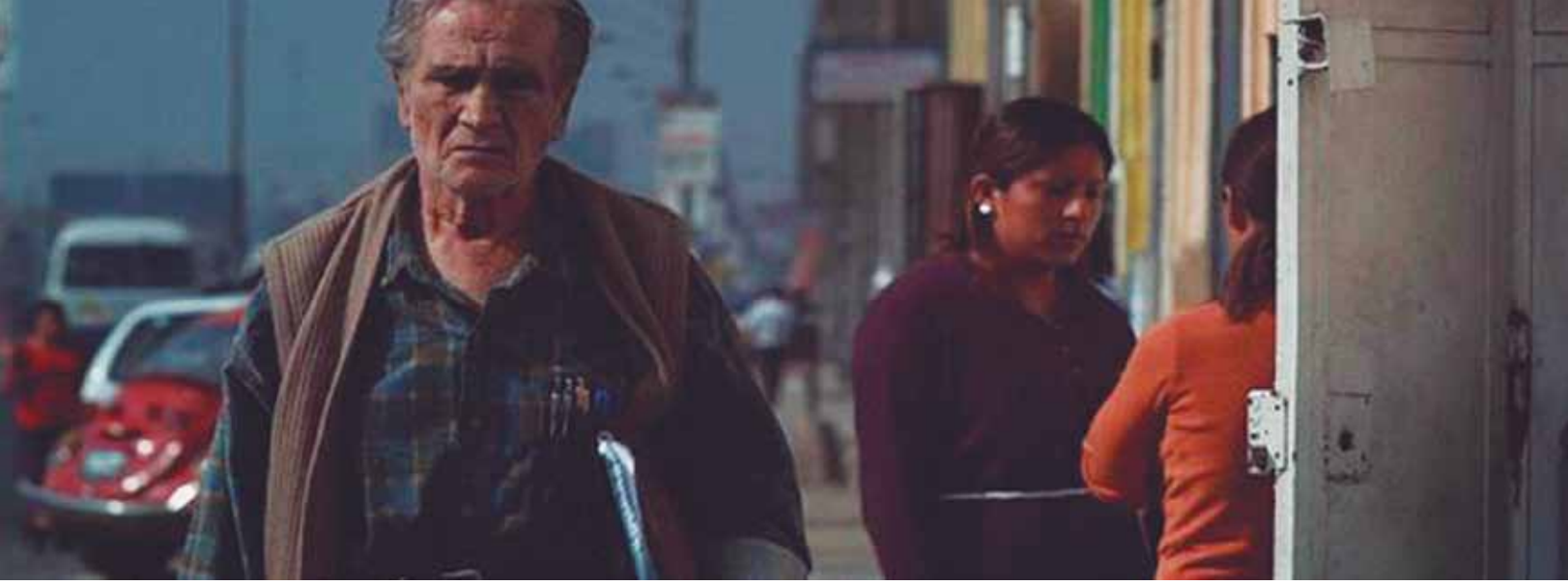


Imagen de la película *Octubre,* 2010

tes como Nosferatu, una sinfonía del horror. El recibió formación musical y llegó a usar música durante las sesiones de rodaje buscando crear en directo el ambiente psicológico apropiado para los actores. De esta manera, podemos observar una curiosa utilización de la música dentro de la creación del film. Scorsese era otro de los directores que era conocido por valorar altamente el uso de la música en las etapas tempranas de la elaboración del film. El dato es cortesía del compositor Elmer Bernstein, quien trabajó de la mano con el laureado director: *"a [él] le resulta muy difícil montar una película en frío, por lo que acostumbra introducir la música desde la primeras fases del montaje"*. Según experiencia de Téllez, esto no es sana costumbre en el medio cinematográfico: *"la aportación del compositor es requerida, muchas veces, cuando la película está prácticamente finalizada, el montaje definitivo realizado e, incluso, la fecha del estreno público fijada"*. Cruel realidad que le advierte al creador que tendrá tiempos de agitación para finalizar una música en corto tiempo y en espacios muy delimitados. Es posible que el director sólo permita al compositor disponer de la imagen de unas pocas secuencias seleccionadas a fin de que incluya música en ellas, sin tener la posibilidad de ver la película completa, aún sin finalizar.

Todo depende de cómo se entiendan y qué espacios de maniobra permita el director al compositor. No obstante, hay ejemplos menos usuales, donde las propuestas musicales resultan de gran influencia para las decisiones del director, donde incluso comparten protagonismo en su creación paralela. Eisenstein y Prokofiev trabajaron en creación simultánea para el épico film ruso *Alexander Nevsky*. Prokofiev escribió una gran cantata para la película, producto de un minucioso trabajo en equipo junto al director. En palabras de Eisenstein: *"Hay secuencias en que las tomas se recortaron para ajustarlas a un curso musical previamente grabado. En otras la música entera fue escrita para el encuadre definitivo de la película. Algunas contiene ambos métodos"*. Intercambio puro entre dos creadores geniales.

Ahora bien, en la teoría del cine podemos observar la tendencia formalista representada por autores como Münsterberg, Arnheim y Eisenstein, quienes tenían en común el pensar que el cineasta crea una realidad distinta a la realidad circundante, mediante la conjunción de los diferentes planos, apelando a todo recurso disponible. Por otro lado, coexiste la tendencia realista, profesada por Kracauer y Bazin, quienes se negaron a sobrecargar la imagen del cine con artes "alejadas", como la música y la pintura. Robert Bresson[4] en sus "Notas sobre el cinematógrafo", decía *"Nada de música de acompañamiento, de sostén o refuerzo. Nada de música en absoluto. Salvo, por supuesto, la música interpretada por instrumentos visibles. Es preciso que los ruidos se conviertan en música"*.

Más allá de ellos y de los estudios psicológicos, estéticos y semiológicos de Metz y Mitry, los cuales conviene tener en cuenta, el cine es la unión de planos diversos que crean un efecto más o menos contundente en las emociones del espectador. La inclusión de fragmentos musicales en lu-

[4] Bresson; Robert (1975), Notas sobre el cinematógrafo. Ediciones Ardora. Madrid, 2007.

gares precisos resulta en muchos casos un aporte decisivo en este aspecto. La música por sí sola, es capaz de estremecer sin el uso de ningún tipo de acción racional, por lo que tiene la cualidad de provocar estados psicológicos en el espectador más allá del pensamiento, es decir, más allá de lo que puede ser expresado en palabras. Por ello, cuando la música logra especial conexión con la imagen en movimiento produce resultados explosivos.

Imagen de la película *Zamora, tierra y hombres libres*, 2009

A estas alturas de la historia es casi lugar común mencionar que la ficción de *Star Wars* ganó un realce glorioso con la inclusión de la música de John Williams o que la película *Psicosis* de Alfred Hitchcock tuvo mayor acogida en el público por las notas musicales incisivas y dramáticas de Bernard Herrmann. En la actualidad es como difícil imaginar una escena de una batalla histórica sin fragmentos musicales épicos, o una película de terror sin sus efectos incitantes y provocadores sonoros del miedo. Herrmann consideraba que la música era "el eslabón entre la pantalla y el público".

Si nos remontamos a un testimonio personal, a un ejemplo no tan lugar común como los dos anteriores, podemos reparar en una práctica de laboratorio bajo la oscuridad del cinematógrafo que desembocó curiosamente en una experiencia de valoración creadora de la música original en el cine. Bajos los vientos insistentes de la ciudad de Lima, el pasado Noviembre de 2013 se desarrolló el Taller Internacional de Composición Musical para Cine. Este taller patrocinado por la Cooperación regional para los Países Andinos de la República de Francia y el Ministerio de Cultura de Perú, estuvo dirigido por la compositora italo-uruguaya Florencia Di Concilio. Allí, estuvimos trece compositores de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Venezuela, incluyendo a la misma F. Di Concilio, quienes realizamos propuestas musicales de 3 fragmentos muy definidos de dos películas peruanas que fueron pensadas desde un principio sin música original: *Octubre* (Daniel y Diego Vega, 2010) y *Días de Santiago* (Josué Méndez, 2004). Ellas forman parte de los filmes que Perú ha hecho exhibir en distintos escenarios internacionales. Este desafío tuvo un desenlace digamos radiante cuando al final del taller uno de los directores mencionó espontáneamente, tras escuchar las más de 30 propuestas musicales a las escenas definidas, que su film hubiera ganado mayor relieve si le hubiera incluido música original en los puntos definidos.

La música sin duda potencia la imagen en movimiento, aunque está pensada para que no siempre sea percibida por el espectador en primer plano, para que no sea elemento distractor del relato, sino más bien plano sonoro cuidadosamente armonizado con los demás elementos.

Diálogo música-cine

La música en un film puede ser incluida de tres formas distintas: cuando la música es completamente original y encargada a un compositor, cuando la música incluida son adaptaciones de música ya existente, y por último, una combinación de las anteriores. Sin duda, la música compuesta expresamente para un film tiene mayores posibilidades de manipulación y complementariedad. Mucha música ya existente puede ser incluida por el gusto del director o por criterios comerciales.

Diferentes formas apela el creador musical para que la secuencia cinematográfica, incluidos ya los diálogos y ruidos presentes en las escenas, pueda dialogar con la música. El director dialoga con el creador musical para establecer las intencionalidades y los puntos específicos donde él visiona incluir música original. Existen varios elementos para que la música pueda incluirse como parte del fraseo audiovisual. El ritmo puede estar determinado por el movimiento de los actores, los cambios de ángulos, graduales o abruptos, presencia o no de diálogos, ritmo de las conversaciones. El valor del sonido resulta representativo muchas veces, según se requiera, del estado psicológico de los personajes, lo cual puede afirmar un clima de una cierta emoción particular que se quiera desplegar, reservándose discursos innecesarios en otros planos discursivos. En la escena el sonido puede estar producido por fuentes sonoras que están presentes en la imagen (música diegética) o al contrario, que no están deliberadamente (extradiegética). La música también puede optar por la negación de la imagen o la escena, brindando un discurso paralelo y distinto a la imagen con la intención de crear tensión. Otro recurso cinematográfico conocido como suspensión es la desaparición de un sonido producido por un medio sonoro presente en la imagen. Por otro lado, la situación histórica de la trama puede sugerir usos de música del período histórico en cuestión. Esto no siempre es imprescindible, ya ciertos momentos de una trama de época puede requerir recursos musicales contemporáneos o creados en otra época histórica distinta. Pinceladas musicales también pueden ser asociadas a las configuraciones de los personajes: el *leitmotiv*, invención atribuida a Richard Wagner, es un recurso muy usado en el cine - quizá demasiado. Este consiste en la asociación de un motivo melódico, tímbrico o rítmico en la aparición o alusión a un personaje de tal forma que lo identifique, el cual puede estar asociado libremente a sus características físicas, psicológicas y/o sociológicas determinadas. A manera de un pintor musical, un paisaje puede ser esbozado, según los propósitos dramáticos y valores simbólicos que el director desee desplegar.

La música debe cohesionarse con la imagen en movimiento, con los ruidos de las escenas, con los diálogos de los personajes, nunca debe intentar ser protagonista sino sólo cuando la trama y la intención del director lo exigen. Por ello, es aconsejable que el "ego" del compositor, el afán de ser complejo, de demostrar protagonismo sea guardado en lugares recónditos, lejos de la sala de proyección. La simplicidad juega más bien a favor del cine. Ser simple, sencillo, directo no significa estar limitado. Hay muchos recursos expresivos en la simplicidad. La sencillez musical abre la puerta a la naturalidad y la cohesión de los elementos del film.

El discurso audiovisual evita en la mayor parte de las escenas estar saturado por la música. El discurso musical cohesionado con la imagen también usa, la mayoría de las veces, la reiteración como recurso pero evitando su utilización excesiva y el reconocimiento inmediato. La música de cine también es una creación muy sincronizada, todo debe coincidir con gran precisión en el concierto con los demás elementos, por lo que emplea *tempos* muy exactos en la creación y grabación.

La utilización del silencio también tiene un valor clave en los diálogos entre la música y la acción cinematográfica. En algún tiempo, las películas de Hollywood y China tendían a colocar música de principio a fin. Luego, sobre todo con el trabajo de Herrmann la música de cine empezó a tener mayor precisión en ciertos puntos dramáticos del film. Acaso allí aflore el sentido de aquella frase de Bresson: *"El cine sonoro ha inventado el silencio"*.

Theodor Adorno[5] nos advierte de una serie de prácticas de uso o clichés musicales que imponen prejuicios y malas costumbres, que se han afianzado por el agigantamiento comercial de la industria del cine. Obviamente el cine es una empresa de producción industrial, que tiende a imponer procesos que contradicen y desgastan la esfera artística. El prejuicio más extendido es la idea de que la música no debe oírse. Adorno señala que si *"se utiliza, en ciertas situaciones, verdadera música con la condición de que no debe ser advertida, se incurre en el comportamiento descrito en la canción infantil: Conozco un bonito juego: / me pinto unas barbas / y las tapo con un abanico /*

[5] Adorno, Theodor / Eisler, Hans (1976). "El Cine y la música". Editorial Fundamentos. Madrid.

para que nadie las vea". Que se requiera discreción en la música no significa que no deba oírse. *"La intervención planificada de la música debería comenzar con el guión y la cuestión de si la música debe traspasar o no los límites de la conciencia debería decidirse siempre en virtud de las concretas exigencias dramáticas del guión. Interrumpir la acción para permitir el desarrollo de una pieza musical puede convertirse en unos de los más importantes recursos artísticos"*.

Adorno enhebra su discurso evidenciando mitos y prejuicios, plantea que no siempre el uso de música debe encontrar una justificación óptica, menciona el desgaste del leitmotiv, en fin, denuncia aquellos elementos de estandarización y repetición que atentan con la percepción de lo artístico, fórmulas que funcionaron una vez y cuyo exceso, producto del criterios comerciales, van en detrimento de la calidad.

Aunque el director del film es quien tiene la última palabra, éste debería tener la apertura suficiente para escuchar propuestas, tomarlas en cuenta para probar su efecto en diálogo con la imagen. *"Algunos directores se entrometen mucho más en la labor del compositor, para su propio descrédito. Si contratas a un compositor competente, es para que aporte algo que el director jamás hubiera podido siquiera imaginar"*, revela Elmer Bernstein.

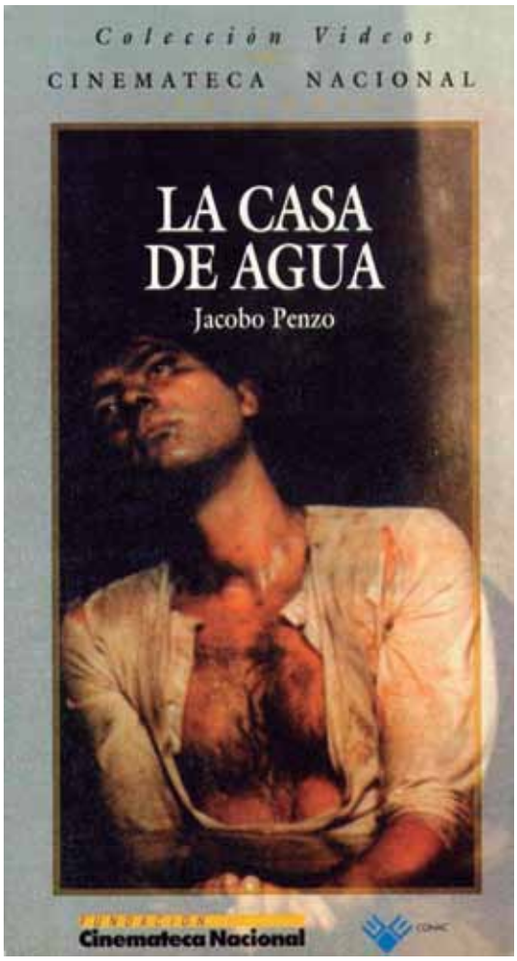


Imagen de la película *La Casa de Agua*, 1983

Un ejemplo curioso -y atípico- de cine experimental donde la música asume una gran relevancia es la trilogía de películas *Qatsi*: *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi*, *Naqoyqatsi*. Estas tres películas, cuya banda sonora fue compuesta por Phillip Glass, no incluyen ni diálogos, ni narración, sólo yuxtaposición de imágenes de impacto con música minimalista. Grandes han sido los aportes al cine estadounidense, inglés y francés de compositores como Max Steiner, Bernard Hermann, Elmer Bernstein, Maurice Jarre, Jerry Goldsmith, John Barry, Lalo Schifrin, Gabriel Yared, Howard Shore, Danny Elfman, Yyuichi Sakamoto, Ennio Morricone, entre muchos más. En el cine polaco destaca Zbigniew Preisner. El inglés Michael Nyman y el estadounidense Phillip Glass usan técnicas propias del minimalismo musical. En Venezuela se destacan sólidos compositores como Juan Carlos Núñez, Federico Ruiz, Francisco Cabrujas y Aquiles Báez, entre otros. Mis excusas para quienes dejo sin mencionar.

Recuerdo especialmente la película venezolana *"La Casa de Agua"* (1983), dirigida por Jacobo Penzo, donde la música de Juan Carlos Nüñez va atrapando poco a poco al espectador hasta la escena final. La tragedia del poeta Cruz Salmerón Acosta estaba pintada genialmente envuelta en una melodía tristísima y contundente, cantada por la soprano Yasmira Ruiz y acompañada por un ensamble instrumental, los cuales arropan la escena donde es transportado el cadáver del poeta hacia el cementerio en una noche oscura y tormentosa. Sin duda, unas de las páginas inolvidables del cine venezolano.

Música, imagen, ruido, personajes, trama, dialogan bajo las artes del cinematógrafo. La dimensión musical conjugada hábilmente, puede conseguir que el cine nos haga navegar en el asombro, en la intensidad de la trama, que sea oficio integrado que da la vuelta al mundo en pocos segundos, que las sensaciones resuenen en el tiempo y seduzcan la humanidad con su ficcional estremecimiento.

Poemas de María Ángeles Pérez-López

I

De su ombligo pequeño, la mujer
saca un hilo invisible y despiadado
con el que fabricarse una peluca.
Tira de él, lo devana en un carrete
y teje una melena amarillenta
para tapar su calva, su pesar,
su cráneo endurecido por la quimio.
Cada porción minúscula de pelo
equivale al total exactamente,
en un píxel de la hebra rectilínea
es completa la masa celular,
resume lo heredado y lo futuro,
el tiempo en su promesa y su baúl.

Por su ombligo pequeño, la mujer
se levanta sin lágrimas, pasea
por el pasillo blanco de hospital
y mira sin rencor y sin pestañas.
Después pinta con yodo su peluca
y sonríe despacio ante el espejo
con su hermosura intacta y sin dolencia.
El yodo trae el mar y las gaviotas;
su perfume es salitre y condición
de isótopo soluble, hospitalario
que acaricia la calva, cicatriz.

De su ombligo no nace ningún loto,
no hay belleza redonda o proporción
áurea que mida el mundo y a los hombres,
sinosolo el trajín deshilachado

Astarté Syriaca, de Dante Gabriel Rossetti

del útero manchado de pobreza
que alberga, como un cuerpo en otro cuerpo,
la condición fibrosa del tumor.
Pero ella no se queja ni lamenta,
pinta un pez de agua dulce entre su pelo
y lo peina despacio y entregada.

a Tomás Sánchez Santiago
a Raquel López Santa Polonia

(de*Atavío y puñal*)

II

Sobre su pecho muerto, la mujer
pinta una gran ventana para el aire.
El corazón, en su áspera alegría,
asoma al sur su sala octogonal
por el hueco del seno que extirparon
la enfermedad, la mano, el bisturí.
Sobre su pecho muerto, la mujer
raspa cualquier recuerdo doloroso
y colorea el soplo y el zumbido
del arrebato rojo de quedarse.

El hospital se borra en su blancura,
esa sala de espera es no lugar,
la habitación sin lágrimas ni olivos
es también no lugar, los lavatorios
y ascensores que nunca se detienen,
el pasillo alargado como el miedo
de biopsia en biopsia es no lugar.

La madre le cosió dos grandes senos
con hilo destrenzado del cordón
que la anudaba al tiempo y sus asomos.
Ahora un médico serio, preocupado
descose uno de ellos, lo retira
en silencio, y la extensa cicatriz
que corre por el tórax como el frío
abrasa los paisajes de la tundra.

Pero sobre su pecho, la mujer
sombrea un árbol negro, transversal
por la ira de perderse en el otoño.
También nubes y niños anhelantes
en su transpiración y su ajetreo
para mojar la tarde y las palabras.

El viento que entra en tromba la despeina
y su risa es un pájaro veloz.
‘

(de *Atavío y puñal*)

III

a Juan Epple, a José Luis Coomonte,
a Javier Rodríguez Marcos

Con un rotulador de punta verde
que derrama su menta y su espesura
bajo la estricta ley de los fluidos
(la presión hidrostática, el coraje),
la mujer pinta un prado y saltamontes
sobre su calva blanca y aterida.
Escribe insectos grandes, cariñosos
y hormigas diminutas que se duermen
en hojas encendidas de verdor
como si fueran formas de metal
que brillan en silencio en la madera.

Sobre su cráneo blanco y aterido
escribe la canción de las termitas
cuando mascan el tiempo y los tablones,
una constelación de escarabajos
que inventaron el cuerpo mineral,
orugas luminosas y valientes
que rompen la crisálida y no lloran,
esta suerte de nuevo nacimiento
en las briznas minúsculas de hierba
que arrasan la ceniza y su matriz.

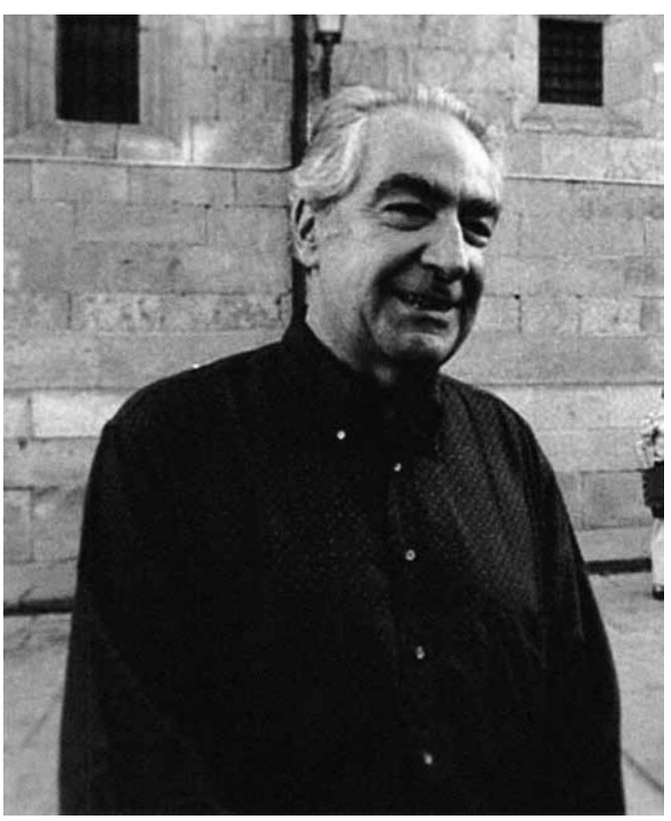
En su cabeza blanca y aterida
que perdió los cabellos, los aplomos,
las hojas más oscuras de los pastos,
la mujer atenúa los venenos
y pinta una pradera accidentada.
en la que hay hormigueros, piedrecitas
y un cubo de cemento y de ladrillo
que produce energía nuclear.
Contra ella se han escrito los insectos.
La tinta florecida en color verde
empobrece el uranio y su dolor.

(de *Atavío y puñal*)

Homenaje al amigo: en los 70 años de Álvaro Mutis

Gabriel García Márquez

Álvaro Mutis y yo habíamos hecho el pacto de no hablar en público el uno del otro, ni bien ni mal, como una vacuna contra la viruela de los elogios mutuos. Sin embargo, hace 10 años justos y en este mismo sitio, él violó aquel pacto de salubridad social, sólo porque no le gustó el peluquero que le recomendé. He esperado desde entonces una ocasión para comerme el plato frío de la venganza, y creo que no habrá otra más propicia que ésta. Álvaro contó entonces cómo nos había presentado Gonzalo Mallarino en la Cartagena idílica del 49. Ese encuentro parecía ser en verdad el primero, hasta una tarde de hace tres años o cuatro años, cuando le oí decir algo casual sobre Félix Mendelssohn. Fue una revelación que me transportó de golpe a mis años de universitario en la desierta salita de música de la Biblioteca Nacional de Bogotá, donde nos refugiábamos los que no teníamos los cinco centavos para estudiar en el café. Entre los escasos clientes del atardecer yo odiaba a uno de nariz heráldica y cejas de turco, con un cuerpo enorme y unos zapatos minúsculos como los de Buffalo Bill, que entraba sin falta a las cuatro de la tarde, y pedía que tocaran el concierto de violín de Mendelssohn. Tuvieron que pasar 40 años hasta aquella tarde en su casa de México, para reconocer de pronto la voz estentórea, los pies de Niño Dios, las temblorosas manos incapaces de pasar una aguja por el ojo de un camello.



Álvaro Mutis, Foto: Enrique Hernández D' Jesús

'Carajo', le dije derrotado. 'De modo que eras tú'.

Lo único que lamenté fue no poder cobrarle los resentimientos atrasados, porque ya habíamos digerido tanta música juntos, que no teníamos caminos de regreso. De modo que seguimos de amigos, muy a pesar del abismo insondable que se abre en el centro de su vasta cultura, y que ha de separarnos para siempre: su insensibilidad para el bolero.

Álvaro había sufrido ya los muchos riesgos de sus oficios raros e innumerables. A los 18 años, siendo locutor de la Radio Nacional, un marido celoso lo esperó armado en la esquina, porque creía haber detectado mensajes cifrados a su esposa en las presentaciones que él improvisaba en sus programas. En otra ocasión, durante un acto solemne en este mismo palacio presidencial, confundió y trastocó los nombres de los dos Lleras mayores. Más tarde, ya como especialista de relaciones públicas, se equivocó de película en una reunión de beneficencia, y en vez de un documental de niños huérfanos les proyectó a las buenas señoras de la sociedad una comedia pornográfica de monjas y soldados, enmascarada bajo un título inocente: El cultivo del naranjo.Fue también jefe de relaciones públicas de una empresa aérea que se acabó cuando se le cayó el último avión. El tiempo de Álvaro se le iba en identificar los cadáveres, para darles la noticia a las familias de las víctimas antes que a los periódicos. Los parientes desprevenidos abrían la puerta creyendo que era la felicidad, y con sólo reconocer la cara caían fulminados con un grito de dolor.

En otro empleo más grato había tenido que sacar de un hotel de Barranquilla el cadáver exquisito del hombre más rico del mundo. Lo bajó en posición vertical por el ascensor de servicio en un ataúd comprado de emergencia en la funeraria de la esquina. Al camarero que le preguntó quién iba dentro, le dijo: 'El señor obispo'. En un restaurante de México, donde hablaba a gritos, un vecino de mesa trató de agredirlo, creyendo que en realidad era Walter Winche, el personaje de Los intocables que Álvaro doblaba para la televisión. Durante sus 23 años de vendedor de películas enlatadas para América Latina le dio 17 veces la vuelta al mundo sin cambiar el modo de ser.

Lo que más aprecié desde siempre es su generosidad de maestro de escuela, con una vocación feroz que nunca pudo ejercer por el maldito vicio del billar. Ningún escritor que yo conozca se ocupa tanto como él de los otros, y en especial de los más jóvenes. Los instiga a la poesía contra la voluntad de sus padres, los pervierte con libros secretos, los hipnotiza con su labia florida, y los echa a rodar por el mundo, convencidos de que es posible ser poeta sin morir en el intento.

Nadie se ha beneficiado más que yo de esa escasa virtud. Ya conté alguna vez que fue Álvaro quien me llevó mi primer ejemplar de Pedro Páramo y me dijo: 'Ahí tiene, para que aprenda'. Nunca se imaginó en la que se había metido. Pues con la lectura de Juan Rulfo aprendí no sólo a escribir de otro modo, sino a tener siempre listo un cuento distinto para no contar el que estoy escribiendo. Mi víctima absoluta de ese sistema salvador ha sido Álvaro Mutis desde que escribí Cien años de soledad. Casi todas las noches fue a mi casa durante 18 meses para que le contara los capítulos terminados, y de ese modo captaba sus reacciones aunque no fuera el mismo cuento. Él los escuchaba con tanto entusiasmo, que seguía repitiéndolos por todas partes, corregidos y aumentados por él. Sus amigos me los contaban después tal como Álvaro se los contaba, y muchas veces me apropié de sus aportes. Terminado el primer borrador se lo mandé a su casa. Al día siguiente me llamó indignado: 'Usted me ha hecho quedar como un perro con mis amigos', me gritó. 'Esta vaina no tiene nada que ver con lo que me había contado'.

Desde entonces ha sido el primer lector de mis originales. Sus juicios son tan crudos, pero también tan razonados, que por lo menos tres cuentos míos murieron en el cajón de la basura porque él tenía razón contra ellos. Yo mismo no podría decir qué tanto hay de él en casi todos mis libros, pero hay mucho.

Me preguntan a menudo cómo es que esta amistad ha podido prosperar en estos tiempos tan ruines. La respuesta es simple: Álvaro y yo nos vemos muy poco, y sólo para ser amigos. Aunque hemos vivido en México más de treinta años, y casi vecinos, es allí donde menos nos vemos. Cuando quiero verlo, o él quiere verme, nos llamamos antes por teléfono para estar seguros de que queremos vernos. Sólo una vez violé esta regla de amistad elemental, y Álvaro me dio entonces una prueba máxima de la clase de amigo que es capaz de ser.

Fue así: ahogado de tequila con un amigo muy querido, toqué a las cuatro de la madrugada en el

apartamento donde Álvaro sobrellevaba su triste vida de soltero y a la orden. Sin explicación alguna, ante su mirada todavía embobecida por el sueño, descolgamos un precioso óleo de Botero, de un metro y veinte por un metro; nos lo llevamos sin explicaciones e hicimos con él lo que nos dio la gana. Álvaro no me ha dicho nunca una palabra sobre el asalto, ni movió un dedo para saber del cuadro, y yo he tenido que esperar hasta esta noche de sus primeros 70 años para expresarle mi remordimiento.

Otro buen sustento de esta amistad es que la mayoría de las veces en que hemos estado juntos ha sido viajando. Esto nos ha permitido ocuparnos de otros y de otras cosas la mayor parte del tiempo, y sólo ocuparnos el uno del otro cuando en realidad valía la pena. Para mí, las horas interminables de carreteras europeas han sido la universidad de artes y letras donde nunca estuve. De Barcelona a Aix-en-Provence aprendí más de trescientos kilómetros sobre los Cátaros y de los papas de Avignon. Así en Alejandría como en Florencia, en Nápoles como en Beirut, en Egipto como en París. Sin embargo, la enseñanza más enigmática de aquellos viajes frenéticos fue a través de la campiña belga, enrarecida por la bruma de octubre y el olor de caca humana de los barbechos recién abonados. Álvaro había manejado durante más de tres horas, aunque nadie lo crea, en absoluto silencio.De pronto dijo: 'País de grandes ciclistas y cazadores'. Nunca nos explicó qué quiso decir, pero nos confesó que él lleva dentro un bobo gigantesco, peludo y babeante, que en sus momentos de descuido suelta frases como aquélla, aun en las visitas más propias y hasta en los palacios presidenciales, y tiene que mantenerlo a raya mientras escribe, porque se vuelve loco y se sacude y patalea por las ansias de corregirle los libros.

Con todo, los mejores recuerdos de esa escuela errante no han sido las clases sino los recreos. En París, esperando que las señoras acabaran de comprar, Álvaro se sentó en las gradas de una cafetería de moda, torció la cabeza hacia el cielo, puso los ojos en blanco, y extendió su trémula mano de mendigo. Un caballero impecable le dijo con la típica acidez francesa: 'Es un descaro pedir limosna con semejante suéter de cashemir'. Pero le dio un franco. En menos de 15 minutos recogió cuarenta.

En Roma, en casa de Francesco Rossi, hipnotizó a Fellini, a Mónica Vitti, a Alida Valli, a Alberto Moravia, a la flor y nata del cine y de las letras italianas, y los mantuvo en vilo durante horas contándoles sus historias truculentas del Quindío en un italiano inventado por él, y sin una sola palabra de italiano. En un bar de Barcelona recitó un poema con la voz y el desaliento de Pablo Neruda, y alguien que había escuchado a Neruda en persona le pidió un autógrafo creyendo que era él.

Un verso suyo me había inquietado desde que lo leí: 'Ahora que sé que nunca conoceré Estambul'. Un verso extraño en un monárquico insalvable, que nunca había dicho Estambul sino Bizancio, como no decía Leningrado sino San Petersburgo mucho antes de que la historia le diera la razón. No sé por qué tuve el presagio de que debíamos exorcizar aquel verso conociendo a Estambul. De modo que lo convencí de que nos fuéramos en un barco lento, como debe ser cuando uno desafía al destino. Sin embargo, no tuve un instante de sosiego durante los tres días que estuvimos allí, asustado por el poder premonitorio de la poesía. Sólo hoy, cuando Álvaro es un anciano de 70 años y yo un niño de 66, me atrevo a decir que no lo hice por derrotar un verso, sino por contrariar a la muerte.

De todos modos, la única vez en que de veras me he creído a punto de morir, también estaba con Álvaro. Rodábamos a través de la Provenza luminosa, cuando un conductor demente se nos vino encima en sentido contrario. No me quedó otro recurso que dar un golpe de volante a la derecha sin tiempo para mirar a dónde íbamos a caer. Por un instante sentí la sensación fenomenal de que el volante no me obedecía en el vacío. Carmen y Mercedes, siempre en el asiento posterior, permanecieron sin aliento hasta que el automóvil se acostó como un niño en la cuneta de un viñedo primaveral. Lo único que recuerdo de aquel instante es la cara de Álvaro en el asiento de al lado, que me miraba un segundo antes de morir con un gesto de conmiseración que parecía decir: '¡Pero qué está haciendo este pendejo!'.

Estos exabruptos de Álvaro nos sorprenden menos a quienes conocimos y padecimos a su madre, Carolina Jaramillo, una mujer hermosa y alucinada que no volvió a mirarse en un espejo desde los 20 años porque empezó a verse distinta de cómo se sentía. Siendo ya una abuela avanzada andaba en bicicleta y vestida de cazador, poniendo inyecciones gratis en las fincas de la Sabana. En Nueva York le pedí una noche que se quedara cuidando a mi hijo de 14 meses mientras íbamos al cine. Ella nos advirtió con toda seriedad que tuviéramos cuidado, porque en Manizales había hecho el mismo favor con un niño que no paraba de llorar, y tuvo que callarlo con un dulce de moras envenenadas. A pesar de eso se lo encomendamos otro día en los almacenes Macys, y cuando regresamos la encontramos sola. Mientras los servicios de seguridad buscaban al niño, ella trató de consolarnos con la misma serenidad tenebrosa de su hijo: 'No se preocupen. También Alvarito se me perdió en Bruselas cuando tenía siete años, y ahora vean lo bien que le va'. Por supuesto que le iba bien, si era una versión culta y magnificada de ella, y conocido en medio planeta, no tanto por su poesía como por ser el hombre más simpático del mundo. Por donde quiera que pasaba iba dejando el rastro inolvidable de sus exageraciones frenéticas, de sus comilonas suicidas, de sus exabruptos geniales. Sólo quienes lo conocemos y lo queremos más sabemos que no son más que aspavientos para asustar a sus fantasmas.

Nadie puede imaginarse cuál es el altísimo precio que paga Álvaro Mutis por la desgracia de ser tan simpático. Lo he visto tendido en un sofá, en la penumbra de su estudio, con un guayabo de conciencia que no le envidiaría ninguno de sus felices auditores de la noche anterior. Por fortuna, esa soledad incurable es la otra madre a la que debe su inmensa sabiduría, su descomunal capacidad de lectura, su curiosidad infinita, y la hermosura quimérica y la desolación interminable de su poesía.

Lo he visto escondido del mundo en las sinfonías paquidérmicas de Bruckner como si fueran divertimentos de Scarlatti. Lo he visto en un rincón apartado de un jardín de Cuernavaca, durante unas largas vacaciones, fugitivo de la realidad por el bosque encantado de las obras completas de Balzac. Cada cierto tiempo, como quien va a ver una película de vaqueros, relee de una tirada toda A la búsqueda del tiempo perdido. Pues una buena condición para que lea un libro es que no tenga menos de 1.200 páginas. En la cárcel de México, adonde estuvo por un delito del que disfrutamos muchos escritores y artistas, y que sólo él pagó, permaneció los 16 meses que él considera los más felices de su vida.

Siempre pensé que la lentitud de su creación era causada por sus oficios tiránicos. Pensé además que estaba agravada por el desastre de su caligrafía, que parece hecha con pluma de ganso, y por el ganso mismo, y cuyos trazos de vampiro harían aullar de pavor a los mastines en la niebla de Transilvania. Él me dijo cuando se lo dije, hace muchos años, que tan pronto como se jubilara de sus galeras iba a ponerse al día con sus libros. Que haya sido así, y que haya saltado sin paracaídas de sus aviones eternos a la tierra firme de una gloria abundante y merecida, es uno de los grandes milagros de nuestras letras: ocho libros en seis años.

Basta leer una sola página de cualquiera de ellos para entenderlo todo: la obra completa de Álvaro Mutis, su vida misma, son las de un vidente que sabe a ciencia cierta que nunca volveremos a encontrar el paraíso perdido. Es decir: Maqroll no es sólo él, como con tanta facilidad se dice. Maqroll somos todos.

Quedémonos con esta azarosa conclusión, quienes hemos venido esta noche a cumplir con Álvaro estos 70 años de todos. Por primera vez sin falsos pudores, sin mentadas de madre por miedo de llorar, y sólo para decirle con todo el corazón, cuánto lo admiramos, carajo, y cuánto lo queremos.

Esta crónica de Gabriel García Márquez fue publicada hace veinte años. Imagen la reedita con motivo de la desaparición física de Álvaro Mutis en 2013.

En los zapatos de Elisa Lerner

Carlos Yusti

A mí siempre me ha interesado la política como una metáfora ilusionada del país.
Elisa Lerner

Escribir es una cosa. Pero escribir con inteligencia, garbo y ese humor de exquisita simetría estética es más complicado. En las fotos que he visto de la escritora Elisa Lerner percibo todo eso del garbo, la inteligencia y el humor cuando de escribir se trata. También trato de fijarme en sus zapatos y luego descubro en mi biblioteca casi todos los libros que ha publicado.

Cuando uno empieza a escribir (y si uno es autodictada ajado/distraído como aquel detective televisivo llamado Columbo) necesita leer a los maestros del día para salir un poco del despiste y enterarse sobre eso que llaman escribir. Los ensayos, las crónicas e incluso las obras de teatro de Elisa Lerner fueron un descubrimiento/deslumbramiento. Para mi sus libros se han convertido en amuletos que es necesario llevar a todas partes. Leerla siempre ha sido una pasión un tanto dispersa y que hoy todavía dura.

Con Elisa Lerner la crónica y el ensayo recobraron cierto desden con glamour, en cuanto a estilo se entiende, cierta relajada metáfora donde el humor bien administrado colocaba todo en perspectiva. Ensayos y crónicas que eran opuestos a esa crónica y a ese ensayismo profesoral y de revista arbitrada (arbitrada por el tedio digo yo). Los textos de Elisa Lerner poseen algo de instantánea fotográfica sobre ese mundo contradictorio, y a veces de un trágico risible, que gira a su alrededor. Ella vive el mundo como espectadora atenta y en sus textos diseca esos momentos grandiosos o intrascendentes como si fuesen insectos. Nada se le escapa y todo eso que es comidilla, rumor de oficina, hablilla de antesala le sirve como aderezo para condimentar su lucida y cortante escritura.

Libros como "*Crónicas ginecológicas*", "*Yo amo a Columbo*" o "*En el entretanto*", a pesar de los años trascurridos, desde sus respectivas publicaciones no han perdido un ápice de su frescura y de ese tono festivo, sagaz y radicalmente inteligente. En las crónicas ginecológicas hay textos de antología como el dedicado al Miss Venezuela y que ella traduce como otra versión fracasada de ese mítico Dorado de nuestro acervo o como ella escribe: "Un paraíso de petrodólares será ofrecido a la muchacha ganadora. Por lo que las futuras Miss Venezuela no son, sólo muchachas de esplendor físico. Ellas, como los otros compatriotas, pertenecen a un país implacable, vertiginoso—país de espejismos y azares financieros— donde todos podemos hacernos ricos, en la dominical locura del cinco y seis o en el burocrático bonche de la corrupción administrativa". En las crónicas Elisa Lerner se pasea por el franquismo a través de la novela rosa, sobre el sexo de la literatura, las rubias, Gloria Swanson, el cuerpecito de Eva Perón y un jugoso etcétera.

En el año 2011 murió el actor Peter Falk, que encarnó a ese ajado y desorientado detective televisivo llamado Columbo. Un perdedor nato que siempre ganaba. Y aunque era una especie de Sherlock Holmes de gueto pobre su sagaz inteligencia para resolver emperifollados crímenes le valió adhesiones incondicionales. Gustaba de Columbo ese aire desplanchado, enfundado en un impermeable que daba la impresión de haber tenido un batallar largo con la lluvia y el frío, ese tufo de cultura chuleada que parecía exudar; en fin alguien que no las tenía todas consigo, pero que siempre salía airoso. Después de la muerte de Peter Falk recordé ese inigualable ensayo que Elisa Lerner le dedicó y que tengo como una exploración sociológica sobre los detectives, el amor y un algo más inesperado o como lo escribe Lerner: "Si en la casa, objeto de la investigación policial, abundan los felpudos, las alfombras es posible Columbo no termine de gustar. Como eternamente—está fumando un cigarro tras otro y corriendo en pos de gente que puede ser la asesina para interrogarla como en un reportaje sensacional, acaso se olvide de los ceniceros y deje detrás de sí, felpudos y alfombras en el mismo estado de desaliño en que se encuentra su impermeable. Aunque no hay que desatender, totalmente, ese desarreglo. En Columbo señala algo más que un distraído desorden. Obviamente es una de las maneras que tiene para expresar un desacuerdo fundamental ante la puntillosa pero corrupta, criminal burguesía que se cruza en medio de sus averiguaciones".

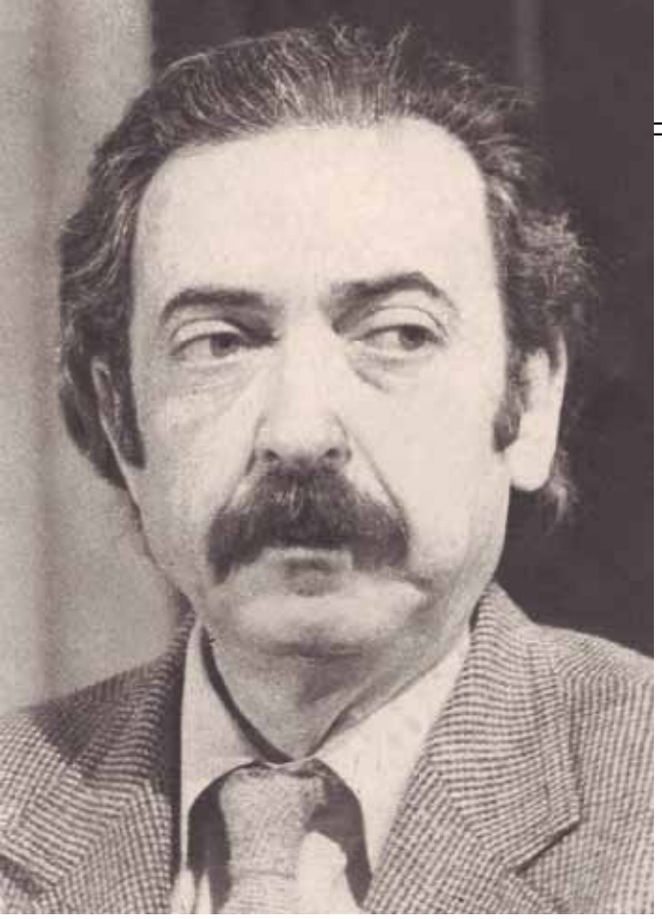
Uno coincide a plenitud con lo escrito por Alexis Márquez Rodríguez, en el prólogo de "En el entretanto", cuando asegura que el lenguaje de Elisa es una verdadera delicia. Lenguaje que opera en el lector con una fuerte carga de seducción cómplice. Además la otra vuelta de tuerca que imprime a los temas más variados, por nimios e intrascendente que parezcan, ofrecen una visión reorganizada desde la razón y el corazón(sin latidos rosa) de esa realidad tan lugar común y la cual todos, a veces, sólo somos una especie de chaperona chapada y prejuiciosa.

En una entrevista reciente su visión del país actual la ve a través del prisma de hechos colaterales o como ello lo dice: "La manera más directa en que yo he visto el reparto de la dádiva petrolera en la sociedad venezolana es a través de las cirugías de senos que se hacen ahora. El culto a la operación de los pechos que han desarrollado las mujeres. Eso viene siendo para ellas como el abrigo de visón que una actriz de Hollywood reconoce como su primera conquista del estrellato o como el diamante que Richard Burton le regalaba a Elizabeth Taylor".

Este olfato, esta intuición inteligente de leer el país a través de hechos en apariencia banales le ha permitido a Elisa Lerner hacer una radiografía de nuestra alma y su escritura es una experiencia onírica, un espejo de cuento donde el lector pregunta al espejo cuan hermosos somos y este no se anda con cuentos y dice nuestras taras y fealdades sin traumas y con cierto humor destilado. Eso podría ser la escritura de Lerner: un espejo que refleja con humor y gracia nuestras deformidades y nuestras imposturas.

Elisa Lerner ha contado algo que para mi es significativo. Su padre le hizo un regalo. Tenía once años: "... mi padre me regaló unos zapatos muy lindos, abiertos en la punta y adornados con una trenza que remataba en un lazo. Me pareció que aquéllos eran zapatos de escritora y así se lo dije a mi padre: 'Papá', le dije, 'estos son zapatos de escritora. Ya estoy armada para ser una escritora'. Y a él le pareció muy bien. Poco después me compraron papel, muchas plumas y una máquina de escribir. En mi infancia escribí tres poemas con un tema muy doloroso: mi mamá se enfermó gravemente cuando dejó de recibir noticias de Europa. A los dieciséis escribí un libro de relatos que titulé La ciudad del lucro, y que luego extravié no sé si en una mudanza o en un interrogatorio de la Seguridad Nacional".

Hay pocos escritores que puedan calzar los zapatos de Elisa Lerner cuya genialidad estriba en observar con quisquillosa malicia los distintas versiones ocultas de la realidad, y como su amado Columbo, tratar de ofrecer una argumento de esa realidad en la cual todos tenemos una cuota de culpabilidad, pero sin traumas. A fin de cuenta en todo nuestro devenir hay una metáfora y que Elisa Lerner ha escrito con esa inmejorable música del humor y la inteligencia.



Juan Gelman, Foto: Enrique Hernández D' Jesús

Juan Gelman: contra las telarañas de la costumbre

Julio Cortázar

Juan Gelman ha querido que su libro se abriera con unas palabras mías, palabras de compatriota en el sentido más hondo, allí donde la noción de patria quiere decir tanto más que una pertenencia geográfica.

Jamás un amigo me pidió algo tan difícil, jamás el afecto y la confianza de alguien muy querido me puso contra la pared como en este momento. Era preciso que Juan fuera Juan y yo fuera Julio, era preciso que este libro viniera a golpearme en plena cara con su amarga y la vez límpida fuerza; era preciso que su razón de ser contuviera todo eso que desde hace años vuelve cada noche en mis pesadillas y que en la vida diaria trato de denunciar y de atacar con mis pobres recursos de escritor. Quisiera decirlo desde ya, no estoy presentando este libro de Juan, lo estoy simplemente acompañando yéndole al lado como quiero seguir al lado de Juan en lo que nos queda de voz y de vida, para un día volver con Juan y con tantos otros compañeros a lo verdaderamente nuestro.

Tal vez lo mejor que puedo decirle al lector es que entre en estos poemas como se entra en un sendero, siguiéndolo en sus curvas y sus ascensos, deteniéndose allí donde el camino parece detenerse en las encrucijadas y reanudando la marcha como la reanuda cada poema desde el anterior. Un solo y único poema nace de todos ellos, el último ilumina el primero como el primero contiene el último, y cada uno es un paso en la continuidad de la ruta. Dejarse llevar por ella es ir ganando a cada página esa visión total que de pronto cristaliza transparentemente las etapas previas y la meta final. Pero de nada valdrá seguir la senda si no empezamos por quitarnos las telarañas de la costumbre, las obstinadas categorías de la convención, aquí se ha hecho palabra la realidad concreta de estos últimos años argentinos, y sin embrago esa realidad escapará a quienes apliquen a la lectura los códigos de la escritura política o los de la usual poesía combatiente, o incluso a quienes acepten masivamente los criterios de la escritura corriente. Sólo leyendo abierto, dejando que el sentido entre por otras puertas que las de la armazón sintáctica o las manoseadas imágenes, metáforas o figuras más o menos arduas pero ya asimiladas a la tradición poética, sólo así se accederá a la realidad del poema, que es exacta y literalmente a la realidad del horror, la muerte y también la esperanza en la Argentina de nuestros días. A todos nos sucederá lo mismo, la sorpresa ante las continuas transgresiones que se suceden a lo largo del camino, pero sólo quienes las asuman

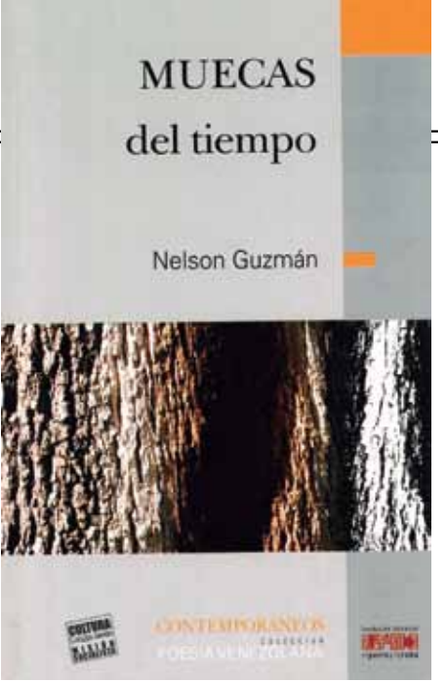
y de alguna manera las continúen merecerán un libro que quiera contenerlos, contenerlos a todos.

Ya sé que no es fácil. Quizás nos hemos habituado demasiado a que la poesía combatiente diga sin rodeos todo lo que tiene que decir, y que aunque lo diga bellamente, su ritmo sea el tradicional y sus palabras organicen dramática o líricamente la transmisión de un mensaje muchas veces superficial. Quizás estamos hoy confundiendo facilidad con eficacia, y no faltan quienes conviertan esto es una condición imperativa de la poesía de combate. Sí, no es fácil extraer desde la primera línea en un discurso que va de tal manera contra la corriente que incluso plantea sin lástima las reglas más hincadas de nuestra seguridad mental, de nuestras grillas prosódicas, de nuestra aceptación pasiva de las funciones gramaticales. Cuando Juan convierte el sustantivo *dictadura* en un verbo, la primera reacción en la lectura rápida es de sorpresa y casi de escándalo, se mira el verso como si estuviera afeado por una errata de imprenta, y de pronto de da el salto (cuando se lo da, que es lo que espero) y se descubre la belleza de esa metáfora tan profundamente ligada con nuestra realidad en la que todo está dictadurado, en la que a noción de durar se vuelve insoportablemente manifiesta,, en la que seguirán dictadurándonos mientras no aprendamos y apliquemos el infinito contralenguaje de la palabra y de la revolución. Y esto no es más que una instancia en la continua negación de lo aceptado y lo aceptable que da a la poesía de Juan Gelman la máxima capacidad de transmisión. Ahí donde lo masculino se vuelve femenino y viceversa para pisotear los cánones del pensamiento estereotipado, ahí donde sin vacilar se vuelven activas y operantes tantas palabras que manejamos pasivamente, el poema cesa de ser comunicación para volverse contacto, Juan y su lector cesan de estar solos y recorren separadamente ese camino que busca llevarnos hacia nosotros mismos.

Hombre al que le han segado la familia, que ha visto morir o desaparecer a los amigos más queridos, nadie ha podido matar en él la voluntad de subtender esa suma de horror como un contragolpe afirmativo, creador de nuestra vida. acaso lo más admirable en su poesía es su casi impensable ternura allí donde más se justificaría el paroxismo del rechazo y la denuncia, su invocación de tantas sombras donde una voz qu sosiega y arrulla, una permanente caricia de palabras sobre tumbas ignotas. Cada diminutivo, cada nombre dicho como quien acuna o tranquiliza, hinca todavía más hondo la irrestañable denuncia de esas innúmeras muertes que tantos de nosotros llevamos como un albatros atado al cuello y sin saber volverlas del ldo de la luz. También yo quise a Paco, a Rodolfo, a Haroldo, a tantos más, y sólo supe llorarlos; con Juan, por Juan, me acerco ahora a ellos de otro modo, el que ellos hubieran preferido.

Por eso tampoco debería desconcertar que aquí se sucedan interminablemente las interrogaciones frente al gran silencio en que se han sumido esas voces queridas. Juan pregunta, una pregunta sigue a la otra, hay poemas que son solamente preguntas. Siento que ahí, por encima del amor y la rebeldía que no se resignan al silencio, hay también una razón de es que nos abarca a todos los que hoy empezamos también a interrogarnos sobre el destino que nos ha cercado, diezmado y dispersado en estos años. Cuando Juan pregunta se diría que nos está incitando a volvernos más lúcidamente hacia el pasado para después ser más lúcidos frente al futuro. No hemos sabido hacer las preguntas a tiempo, ésas que desnudan, que violan, que rasgan de arriba abajo las telas del conformismo y de la buena conciencia. No hemos sabido mirarnos en el espejo de nuestra verdadera realidad argentina, y si algo nos traen hoy los poemas de Juan Gelman es una actitud, una manera a la vez reflexiva e instintiva de buscar lo que de veras somos sin las simplificaciones a veces suicidas que nos han arrojado tan lejos de lo nuestro.

Esta actitud no necesita de gritos, de proclamas ni de denuestos; la fuerza más extrema de la palabra de Juan nace de haber dejado atrás la superficie del dolor y de la cólera para ahondar en sus raíces, en esa nota vital y mental desde donde la reflexión y la acción pueden recomenzar con una eficacia que tantas veces les faltó en medio del ruido y del furor. Volver positividad la abominable suma del oprobio y la desgracia: sí, todavía hay alquimias posibles cuando se posee “el lugar y la fúrmula” como los poseen hoy los poemas de Juan. (1981)



La ciudad devastada de Nelson Guzmán

Iannis Antzus Ramos

Además de ser un investigador de destacada trayectoria en el campo de la filosofía y del pensamiento crítico y de ocupar cargos administrativos de importancia relacionados con la cultura, Nelson Guzmán es novelista y poeta. El año pasado publicó su primer volumen de narrativa, titulado *Nostalgias de la calle larga* (2012), pero aquí me voy a referir exclusivamente a su obra poética. Sus principales libros en este género, agrupados en el volumen *Brechas del destino*, se titulan *Ráfagas de olvido* (1994), *Contertulios* (2003), *Muecas del tiempo* (2007) y *Ciudad devastada* (2012). Estos nombres ya nos sitúan ante el clima espiritual en que se desarrolla la obra de Guzmán. En efecto, su poesía es una ráfaga de olvido o una mueca del tiempo que nos introduce en una ciudad devastada que es simultáneamente interior y exterior.

En los textos que aparecen en estas colecciones –la mayoría de los cuales son poemas en prosa– el autor nos introduce en una atmósfera enigmática en la que recordar e imaginar se superponen y confunden o, más bien, en que el recuerdo adquiere una dimensión visionaria. A través de su escritura el poeta evoca y revive los tiempos pasados, las presencias y las voces que se han resistido al olvido y que persisten en la memoria. En este fragmento que cito a continuación, por ejemplo, se aprecia bien la relación que en la poesía de Nelson Guzmán se establece entre la remembranza y la figuración de un universo simbólico:

> Cuando conocí las ciudades medievales supe de la importancia que tenía el viejo río vecino a las calles de mi niñez, para entonces era tarde, los caballitos valientes no estaban, el palo ensebado era una ficción, fue entonces cuando hundí mis ojos entre aquellos hierbazales, en las mañanas pasaba rumbo a la carretera roja, recuperaba los caracoles enterrados que en algún momento el mar había arrastrado.[1] (p. 42)

Lo mismo se aprecia en esta otra cita:

> Entre las avemarías y el responso de los desaparecidos cerraba los ojos para que aquellos instantes que no se habían desvanecido vinieran a visitarme. Entonces me prometiste el cielo, jugué a la bruma, comí copos de algodón, el parque de atracciones me dejaba impávido (p. 134)

La escritura poética se concibe entonces como un espacio eterno[2] en que es posible trascender el paso del tiempo y la irrealidad del mundo que huye. Ante la certeza de que la realidad es olvido, desolación y muerte, el poema surge como un reducto de permanencia. Como afirma Guzmán en este fragmento:

> Cuando todos pensaron que estaba olvidado, que el trino de los ruiseñores había fustigado mis propios tatuajes, tu voz, y el ruido de la alacena me advirtieron que todo había fenecido. Esgrimí mi antigua vida de soñador, pasé de las lluvias in-

1 "Nadie ha podido saber de lo efímero. El mar nos salpica, evocamos los sortilegios desaparecidos y a nuestros compañeros de andanzas. Los tiempos derruyeron los hilos de fraguas centellantes. Sólo anidamos entre las voces, son las que se han negado a perecer." (p. 54). O también: "Cuando los goterones de las lluvias cesaron antiguos deseos plasmaron su rúbrica en mi corazón. La rue de Belleville me hizo pensar en la inmediatez de días que quedaron suspendidos en la borrasca de los tiempos. Las palomas volaron entre la crispación que les producían los escopetazos. De la casa vieja saboreé el almíbar del jobo la india." (p. 24)

2 En el poema "Convencimiento" afirma Guzmán: "No quisiste convencerte que la eternidad solo existe en las palabras" (p. 134)

candescentes de abril a sospechar que la vida era irreconciliación, entonces comencé a perseguir mis ancianas imágenes, me restituí en la voz que no había perdido (p. 120)

Igualmente, la creación literaria parece funcionar en nuestro autor como una salida o un escape de esa fantasía que es el mundo aparente que nos rodea:

Proclamamos entonces entre las lamparitas de la noche que el mundo no existía. [/] Volvimos al limo de los mares preteridos. Se desenterraron copas con antiguas inscripciones. Reconstruimos pedazos de lápidas tasajeadas de tiempo, expurgamos los sueños de aquellos días en que me prometiste la eternidad. (p. 74)

El texto poético es por tanto una alternativa ante una existencia incierta y fugitiva. Por eso también muchas veces el detonante de la creación poética es la memoria o la voz misma de la persona amada y ya perdida. Como dice nuestro poeta: "Tu piel de mujer me convocó a rememorar los trinos de pájaros perdidos"[3] (p. 43). El hablante lírico está huérfano de la plenitud amorosa, y el recuerdo de esa plenitud le impulsa a la creación:

Cuando me volví a recuperar no era sino la fragua y el olvido de tu voz. Te amé, te perdí en el silencio de mi voz, no podía pensar. Desde entonces aprendí a buscarte. No existió otro remedio que implosionar los días ultrajados. Esa imagen que me ofreciste me dejaría huérfano. Sólo tu voz y los efectos de la áspera calzada me harían comprender para siempre que eras una mujer improverbial. (pp. 57-58)

A pesar de que la poesía se concibe en los propios textos como una solución al paso del tiempo, a la irrealidad del mundo o a la pérdida de la persona amada, los textos de Guzmán no nos muestran una situación de plenitud, sino todo lo contrario. En efecto, su escritura poética nos pone ante un entorno sombrío y como apocalíptico, donde la plaga y la destrucción acechan. En este ejemplo que cito a continuación se aprecia bien la atmósfera lúgubre en que nos introducen los poemas de Guzmán: "De las aguas putrefactas emergemos exhaustos de tempestades y borrascas del tiempo. Frente al lodazal vemos transcurrir la mañana. Hubo días en que pensé que todo había finiquitado, la vida es un reciclar, perplejo de la finitud de las cosas comencé por abofetear las puertas ladeadas que no quisieron permanecer." (p. 31). Y en este otro, creo, se advierte lo mismo: "Tu voz me dijo que en ese antiguo edificio divagaban los leprosos. Las aguas del mar sólo eran un pequeño solaz, nadie albergaba esperanzas. Los barcos que navegaban entre las espumas se encaminaban hacia el final." (p. 48).

La situación decadente que estos poemas evocan es una recreación imaginaria de los recuerdos personales de Guzmán, que se refieren sobre todo a Cumaná, su ciudad natal –esa a la que Dios, como afirma el propio poeta, nunca ha dado pruebas de amar–. Esa localidad es real y simbólica al mismo tiempo, por eso en la figuración poética se alude a ella constantemente a través de las mismas imágenes: el río, la iglesia, los responsos de los curas, las calles al amanecer, la vieja casa, las hormigas, los acantilados, el canto de las aves marinas, los barcos y las tinieblas. Pero no es sólo una existencia personal lo que se recrea en esta poesía sino que en ella también tienen cabida las tragedias colectivas (geográficas o históricas) que han asolado la ciudad. El terremoto de 1929, la truncada invasión del Falke o el levantamiento militar de Puerto Cabello en 1962 son eventos históricos que adquieren en esta poesía un cariz simbólico, y se transforman en una suerte de correlato objetivo de la interioridad del poeta:

La langosta iba a acecharnos, los golpes de la erupción del volcán de Guadalupe, sus chamizas teñían nuestros patios. Los miedos nos invadieron, frente a nosotros estaban los pequeños cerros caprichosos recordándonos que posiblemente no habría eternidad, éramos hijos de un barro cenagoso, de una ciudad condenada donde el viento se arremolinaba en angustias. Un día sospeché que desapareceríamos con el responso de los capuchinos. (p. 53)

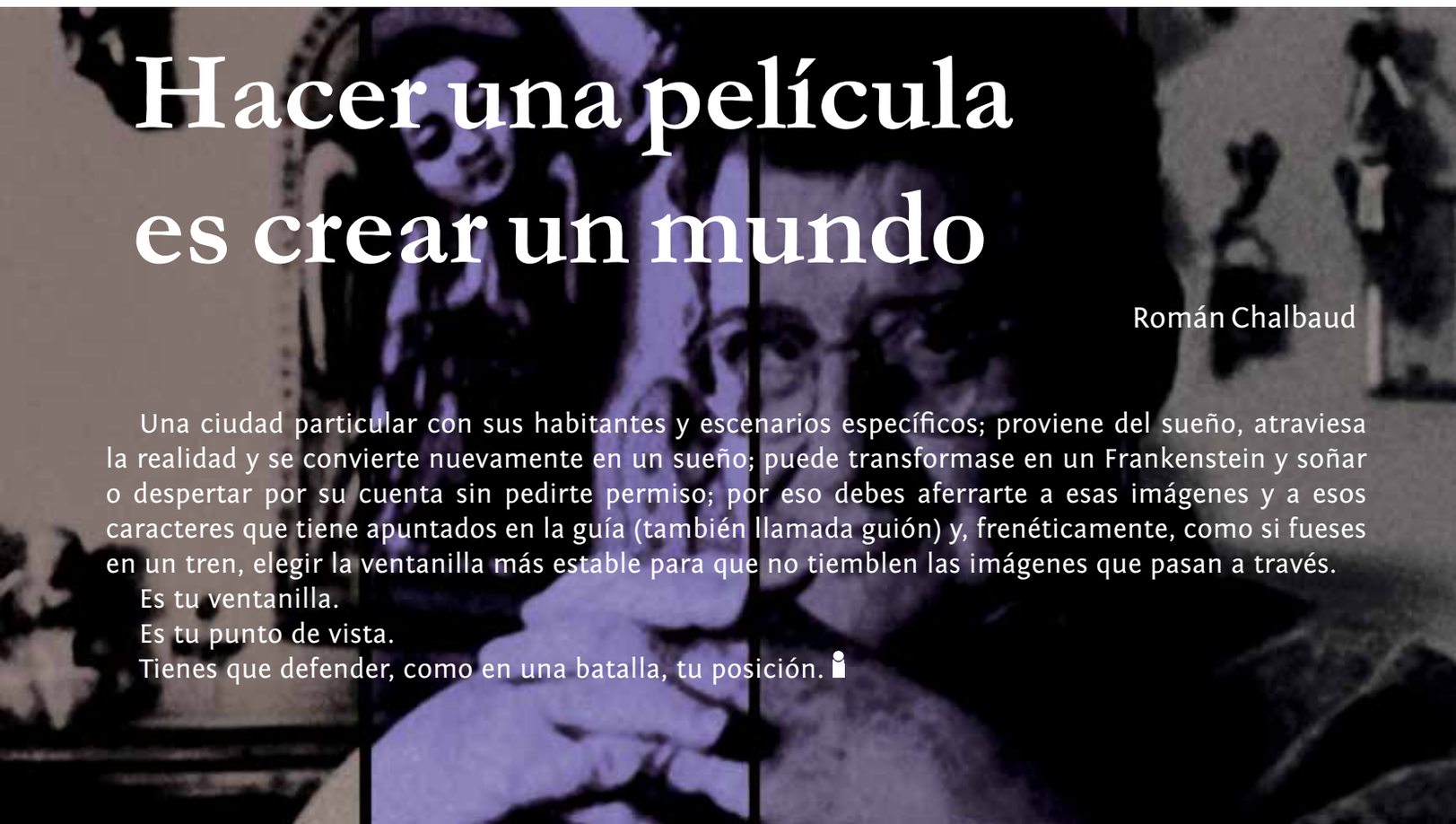
Como vemos, a través de estas recreaciones poéticas en las que la imaginación y el recuerdo se superponen y confunden, el autor nos traslada a

[3] O más adelante: "Tu cuerpo de melocotón exasperaba mis sueños, quise poseerte en las olas de la mar./ Vida de fisuras, canto cerca de las estrellas más próximas./ Sin vergüenza aspiro tus tardes,/ en el frescor de tus mañanas satino los brocados de tus ropas,/sólo queda enarbolar, aclamar tu nombre,/ saber que no me has borrado de tus emociones,/ continúo entre los riscos de tu lenguaje improverbial" (pp. 43-44)

una situación inmarchitable (o, como él dice, "inmarcesible") y a la vez catastrófica. Efectivamente, los textos de Guzmán nos ponen ante un tiempo pleno que está fuera de la historia pero que, paradójicamente, incluye en sí mismo toda la degradación de que la historia es capaz. Vemos, entonces, que en esta poesía ya ha entrado en crisis el intento moderno de recuperar la Edad de Oro previa al pecado original, pues el tiempo sin tiempo que esta escritura evoca no es una situación utópica e ideal sino que en ese absoluto rige la desolación de una historia personal y colectiva, que es simultáneamente simbólica y real.

Antes de concluir me gustaría destacar la huella que la escritura poética de Nelson Guzmán guarda de José Antonio Ramos Sucre, poeta que da nombre a esta Cátedra de literatura venezolana y que nació también en la ciudad de Cumaná, esa "idolatrada Jerusalén" como él la llamaba. El ritmo de la escritura de Guzmán así como la limpidez y la frialdad de sus mejores textos recuerdan sin duda al autor de *La torre de Timón*. También el espacio imaginario evocado por los poemas y el ambiente apocalíptico se asemejan a esos pasajes de Ramos Sucre en los que se imponen la desolación y el mal. La mayor diferencia entre ambos escritores reside quizá en que el poeta que hoy presentamos se implica más personalmente en sus textos y por eso el recuerdo de la infancia, la evocación de la persona amada o los desastres de la historia local pueden actuar como detonantes de la creación literaria. En los textos de Guzmán el yo poético no se enmascara en *personas* de otras épocas y latitudes sino que remite a la memoria personal o colectiva y, a través de ella, nos traslada a una situación imaginaria, catastrófica y enigmática.

En suma, la obra poética de Nelson Guzmán confiere al recuerdo personal y colectivo una dimensión visionaria. A través de la escritura, el autor restituye las presencias y las voces que aún persisten en su memoria, de manera que la poesía deviene un espacio de perduración frente al paso del tiempo y la irrealidad del mundo. A pesar de que en los propios textos el recurso a la poesía se concibe como una vía de escape ante una realidad incierta, la escritura de Guzmán no evoca una situación de plenitud sino que nos instala en un dominio sombrío y apocalíptico que es real y mítico al mismo tiempo. En efecto, sus textos nos remiten a una ciudad y a unos acontecimientos concretos que han tenido lugar en el pasado del autor o de la colectividad. Estos eventos, al ser transfigurados por la subjetividad del creador, entran a formar parte de un universo simbólico que está marcado, como el de Ramos Sucre, por el augurio y por la fatalidad.



Hacer una película es crear un mundo

Román Chalbaud

Una ciudad particular con sus habitantes y escenarios específicos; proviene del sueño, atraviesa la realidad y se convierte nuevamente en un sueño; puede transformase en un Frankenstein y soñar o despertar por su cuenta sin pedirte permiso; por eso debes aferrarte a esas imágenes y a esos caracteres que tiene apuntados en la guía (también llamada guión) y, frenéticamente, como si fueses en un tren, elegir la ventanilla más estable para que no tiemblen las imágenes que pasan a través.

Es tu ventanilla.

Es tu punto de vista.

Tienes que defender, como en una batalla, tu posición.

Raúl Henao
y el Haikú

Umberto Senegal

¿Cuántos, de quienes en Colombia han escrito haikú por curiosidad literaria, por afinidades estéticas con tal forma poética, o por atrapar en su brevedad la virtud reveladora de la síntesis, continúan fieles a dicha expresión zen del mundo y la poesía? No creo que pasen de diez. ChuangTzu dice que el propósito de las palabras es trasmitir ideas, y cuando las ideas se han comprendido, las palabras se olvidan. ¿Dónde puedo encontrar un hombre que haya olvidado las palabras?. Con ese me gustaría hablar. En Colombia, esta decena de poetas sabe hablar en silencio, desde el silencio y con el silencio, porque para ellos el haikú es la poesía cuya revelación sucede más allá del desfile de versos y la profusión de estrofas e imágenes.

Igual que ocurrió con algunos poetas de generaciones pretéritas en nuestro país, quienes cultivaron el haikú sin entender su esencia, distantes del espíritu zen y taoístas del mismo, aunque escribieron docenas de estos estimulados, en su época, más por el tono occidental que le dieron sus pioneros latinoamericanos influidos por los hábitos del modernismo, la vanguardia y el postmodernismo hispanoamericanos, muchos otros poetas contemporáneos cedieron al encanto de su escritura. De segunda y tercera manos, leyeron algo al respecto, no siempre en adecuadas traducciones ni mucho menos en su idioma original, para después olvidarse del género. O subvalorarlo. O considerarlos una forma menor de poesía. Por estos cauces fluye la historia del haikú en Colombia.

Sin embargo, no somos ajenos a la corriente mundial contemporánea del haikú. En Colombia, de manera solitaria, silenciosa e individual por cuantos aprovechan los innumerables textos zen que se traducen hoy por hoy, encontramos excepciones, como sucede con el poeta Raúl Henao. Su larga incursión en el haikú le ha llevado a producir una obra no muy extensa, pero sí con poemas de este corte donde se descubre a un virtuoso de la sutilidad y la nota suave, expuestas con un lenguaje poético de contornos sencillos:

En la corteza del árbol
Frases de amor
Borra el tiempo.

Para dar cuenta de su conciencia lúcida mediante el haikú, este poeta no atiende a la ortodoxia de la pauta silábica (5-7-5), en lo cual camina al lado de centenares de poetas orientales y occidentales que no adaptan su métrica a tal parámetro, sin que por ello se aparten de lo que podemos enunciar como la estructura interna del haikú:

Noche de junio.
Es césped
la niebla.

La experiencia poética y estética de Raúl Henao, dentro del haikú, se produce en Colombia sin el más leve ruido, sin altisonancias, a pesar de construir con su trabajo constante en el género un diáfano universo literario de tendencia espiritual, incluido de manera natural en un mundo poético formal e ideológicamente definido. En este libro, hay presencia cultural e investigativa, junto a preciosos destellos de intuición y sensibilidad:

Noche cerrada.
Festejan los murciélagos
en el pomar.

Como dijera ChuangTzu: "¿Dónde puedo encontrar un hombre que haya olvidado las palabras?" Creo que cuando le da materialidad literaria a sus haikús, Raúl es ese poeta con quien puede uno comunicarse sin palabras. Este es un escritor que por su poesía polifacética y polifónica; por sus búsquedas literarias y su expresión creadora que no acepta ni impone vasallajes poéticos de ninguna índole; por ese radiante luciferismo que enriquece y singulariza su obra en un país de poetas a la deriva por las palabras, por la figuración social y por el exceso de artificios, parece, a simple vista, el poeta menos apto para escribir haikú y serle fiel entre las exigencias y modas contemporáneas. Quienes seguimos su trayectoria en el cultivo del haikú, forma que frecuenta sin prisa y sin excesos desde varios lustros atrás, siguiendo el consejo de Lao Tzu: **"Deja que todas las cosas prosigan su curso natural",** reconocemos en Henao a uno de los más serios, profesionales y auténticos haiyines de Colombia. Esta recopilación de haikús suyos que anduvieron dispersos por revistas y periódicos, señala así en conjunto la virtud de su oficio en el cual su técnica artística consiste en ejercer una disciplina espontánea o una espontaneidad disciplinada, cualidad que caracteriza a Raúl cuando camina la existencia bajo la luz del haikú. Ese reconocimiento a su oficio, ya lo hizo la poetisa y escritora griega Zoe Savina al incluir seis haikús de Raúl, con traducción al griego, en su **INTERNATIONAL ANTHOLOGY HAIKU "theleaves are back inthetree**", editado en Atenas en 2002, una de las más notables antologías mundiales del haikú publicadas en el presente siglo.

De algo tiene certeza Raúl Henao cuando escribe haikú: Como el mundo no va a ninguna parte, no hay prisa:

Vivos o muertos
De sol
a sol.

No hay prisa para escribirlos. No hay prisa para publicarlos. Muchos menos para ejercer, ante la crítica o los lectores, de haiyín. Uno de los principios importantes en el estudio del arte zen, y en este caso en la escritura del haikú es comprender que la prisa es fatal, con todo cuanto implica para el poeta, pues no hay lugar que alcanzar. Alan Watts, señala que "*al no apresurarse, a la vida sin finalidad no se le escapa nada, pues sólo cuando no hay meta ni precipitación los sentidoshumanos están plenamente abiertos para recibir el mundo*". Lo reconoce un poema zenrin:

"Los gansos salvajes no se proponen reflejarse en el agua;

El agua no piensa recibir su imagen".

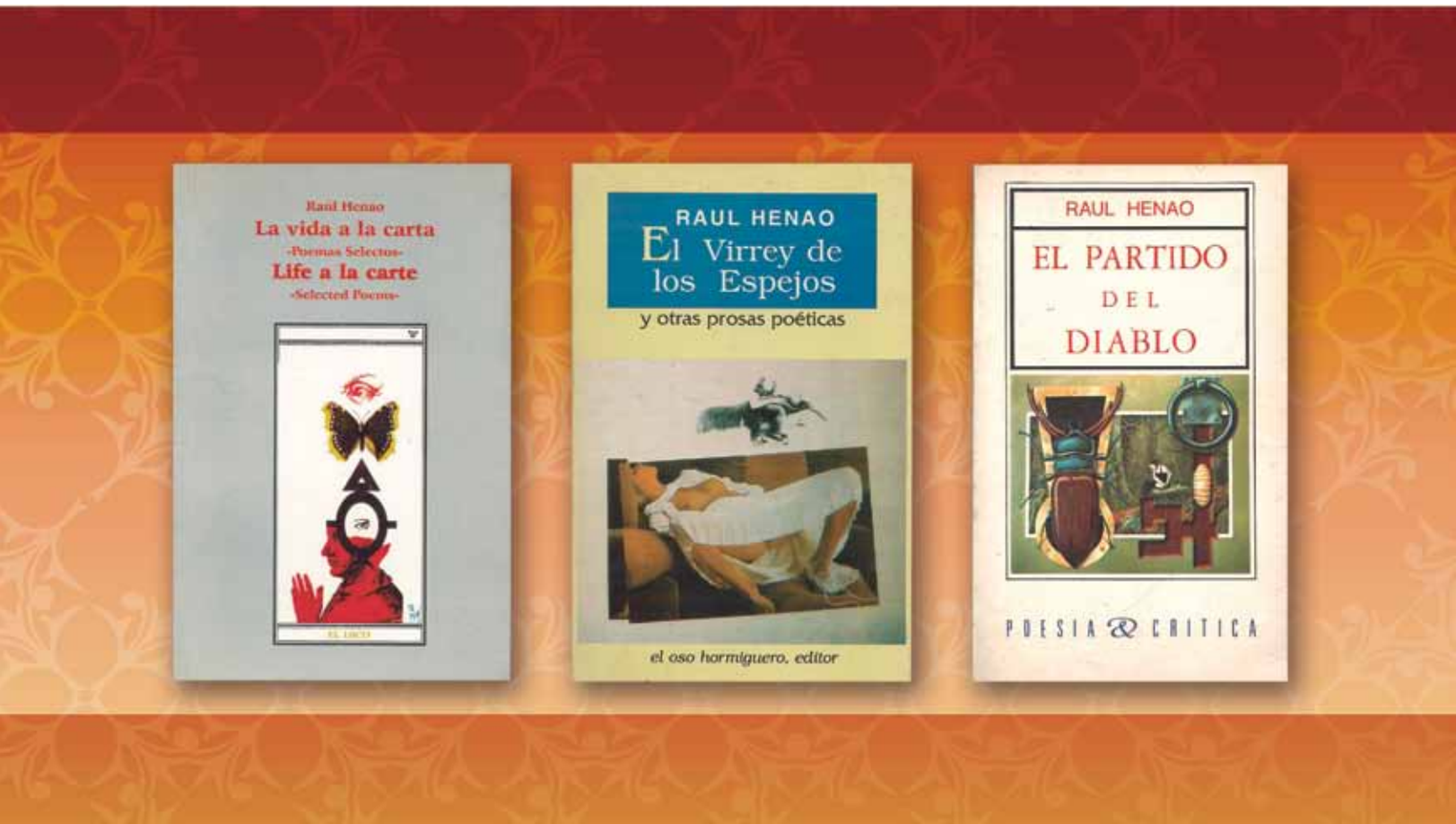
Raúl Henao. Foto: Soledad Miranda

La vida sin propósito, sus propios eventos o aquellos que observa, se convierten en el tema de este libro que expresa el estado íntimo del poeta de no ir a ninguna parte, caminar sin prisa y sin finalidad en un momento intemporal. El centenar de haikús que Henao selecciona de su vital producción, y que hoy comparte con quienes son capaces de distinguir su peculiar aroma zen, prueban con holgura una vocación natural situada más allá de la simple curiosidad literaria. En estos haikús resalta la presencia no sólo del poeta que investiga y se informa sobre los procesos y la historia de dicha poesía, sino del hombre que para escribir un haikú reconoce, con el maestro Engó, que "**si uno ve cuernos tras un seto, sabe que allí hay ganado. Si uno ve humo, sabe que viene del fuego**". Buena parte de estos poemas florecieron gracias no a la acumulación de ideas y conceptos, de teorías occidentales y orientales sobre el haikú, ni al deseo de ser poeta o deslumbrar con la poesía, ni para ser invitado a conferencias o encuentros, sino gracias al ejercicio cotidiano y sencillo de la percepción alerta, de la disciplina espontánea y la espontaneidad disciplinada.

Me agrada pensar que los haikús de Raúl, que conozco desde la década de los años ochenta, son producto de la conversación consigo mismo, como sucedía con el maestro Zuigán. Relata la historia zen que todos los días el maestro Zuigán sostenía la siguiente conversación consigo mismo:

-¡Maestro!
-¿Sí?
-¡Despierta, despierta!
-¡Sí!
-En adelante, no te dejes engañar.
-Sí, sí.

Estos poemas no son ejercicios literarios o poéticos como puede entenderlos quien está poco familiarizado con tal forma del arte zen. Cada uno de ellos, desde su profunda simplicidad, sin ceñirse a la métrica tradicional, pero en la línea de la más pura tradición, tiene las señales de alerta del maestro Zuigán: "!**Despierta**!". Advierten al autor y al lector, recordando a uno y otro que el secreto para ver las cosas como son, consiste en deshacerse pronto de los anteojos de colores que la racionalidad, la academia y los condicionamientos ideológicos de cualquier matiz, le ponen al poeta, a todo ser humano. Buen porcentaje de los haikus incluidos, cumplen la exigencia que anota Blyth en su Historia del Haikú: "Ser objetivo, sin dejar de ser subjeti-



vo; específico, pero sin perder la amplitud; sensitivo y, con todo, espiritual. Esta es la meta del haikú".

El ser como es, sin nada extraordinario ni maravilloso, es la gran maravilla, admitía Sesán. La capacidad de ver las cosas no es de poca monta: ser realmente normal es poco común. En esa normalidad, brota el haikú y aparece desnudo, magnífico, ante la mirada del haiyín:

Arroyo de montaña.
Sus aguas me hablaban
porque callaban.

Un instante se parecen
el tiempo
y la eternidad.

Blancura del alba.
Despiertos aún.
Somos sueños.

Haikús limpios, estos de Raúl Henao. Miradas limpias de donde las palabras huyen y escapan las imágenes para no enturbiar el satori del poeta. Nada de pensamiento inútil en ellos, ni de reflexiones existenciales. Nada de análisis, de fingimientos, de intenciones literarias. El poeta deja que el poema se resuelva solo y manifieste en sí mismo cualquiera de los cuatro estados poéticos característicos del arte y la poesía zen, a saber:

Sabi, cuando el momento expresa soledad y quietud:

En el tejado
la lluvia
¡qué callada!

Wabi, cuando el poeta se siente triste y deprimido, y en esta peculiar vaciedad observa algo corriente y modesto en su increíble ser-tal:

Vejeces del estanque
me hablan a solas
las ranas.

Aware, cuando el momento evoca una tristeza más intensa y nostálgica, relacionada con la gradual desaparición del mundo:

¿Tanto tiempo? No hay rastro
De la barca abandonada.
En el verdín del estanque.

Yugen, la visión súbita de algo extraño y misterioso que sugiere algo desconocido y que nunca será descubierto:

Árbol viejo del parque.
No regresaron las hojas
¡regresó el petirrojo!

Los actos venerables no admiten ornamentos. La profundidad no admite complejidad. ¿A dónde quieren llegar los largos poemas? El haikú está aquí y ahora, sin partir de ningún lugar, sin prisa hacia sitio alguno, sin interés en llegar, y es entonces cuando se encuentra con el poeta en idénticas situación, hermanándose en el acto creativo, unificándose en el hecho poético de la escritura.

A cada instante irreal
el instante
es la realidad.

Mientras más se adentra alguien en la belleza, más la hace suya, más se sumerge su vida en la belleza y más se acerca a la realidad, y el camino más corto para realizar tal belleza del mundo y de la vida, de la poesía, de la realidad, es el haikú. Este libro es el fruto de tal percepción, del equilibrio de cuerpo y alma, como decía Vogelman, refiriéndose a la razón del haikú. Ignoro por qué, para finalizar esta presentación, llegó a mi memoria el haikú de Borges:

La vieja mano
sigue trazando versos
para el olvido.

Haikús inéditos

Raúl Henao

El haikú es el estado paradisíaco, porque es vivencia -y no pensamiento- del instante irrepetible... No existen lugares o momentos privilegiados para escribir un haikú porque todos ellos son igualmente milagrosos, aún el instante de la muerte... Si se muere con la entrega y beatitud de un niño al nacer"

Raúl Henao

Si el viento del otoño
es inconsecuente con el amor
¿por qué me trae flores?

Antiguo Haikú

Gardel, Podestá
Falgas: un tango más...
Después la lluvia.

En el metro
La lluvia:
¡Descalza!

Tarde de mayo.
el alcalde se mudó de administración
con las bancas del parque.

Mañana primaveral
Crece el musgo
En la vieja calzada

Monta una escoba
la tarde lluviosa
el Día de Brujas.

Máscara o rostro
de una calavera
¿La muerte?

Noviembre invernal.
Setas en el jardín,
en la calle paraguas.

¡Momento de amor!
Si pasa el momento
pasa el amor.

Tarde lluviosa.
Sobre el lago
verde pincelada.

Entretejido
Al boscaje velado
¡El río sepia!

Calzada polvorienta.
Cerca al semáforo
El seto de tulipanes.

¡Amanecer silencioso!
Escucho en la habitación
Lo que me dice el reloj.

Haikús eróticos

En mi cuerpo
Tu cuerpo
¡Se desnuda!

Al azar en el césped
Una revista pornográfica.
¿Me tienta el diablo?

¡Muchachas públicas!
En el piso de la tipografía
El polvo huele a tinta.

Sobre el mármol
De un seno desnudo
El pétalo de un beso.

Tu cuerpo viste de seda
La mona de mis caricias,
Dibuja la espuma de ola
En la mar de nuestro amor.

Adiós a las almas

Carlos Esquivel

Le contaré cómo conocí a Ernest Hemingway. Si es que puede llamársele así a los que nos juntó una tarde y parte de una noche. Un borrachín y fachendoso, es lo que dice casi todo el mundo, y sagaz, no lo dudo, nadie lo duda. El auto en el que yo viajaba por una de esas callejuelas animosas de la Habana Vieja, por una casualidad tan remota, se impactó (prefiero utilizar eso y no chocó, porque el choque me parece más catastrófico, más de espectáculo, y lo que sucedió con mi auto no rebasaba un simple roce, o algo más, un accidente que cualquier perito llamaría menor, sin daños trascendentales, etc., y que ni siquiera alarmó a curiosos, sabiendo lo de noticiero que es una ciudad como La Habana) contra el suyo, y casi apuesto que él conducía ebrio, su estado natural, su *look* de trópico. Chapurreaba el español, pero sus insultos los dejó caer en su idioma (que era a partes iguales verbal y de gestos). No callé. Ningún puto yanqui me ofendería. Me amparaba en los peores registros de la peor gentuza que aldea cualquiera hubiese visto, y escuchado. Por suerte apareció un policía; por suerte para mí, aclaro, porque aunque se tambaleara, estaba hecho de cobre, o de hierro, además, yo era quien lo había dañado, no excluyendo, mucho menos a simple vista, a la del policía principalmente, la posibilidad de que el violador elemental de alguna ley de tránsito era quien vociferaba en inglés. A mí me acompañaba un joven empleado del Instituto de Lingüística, o un estudiante de periodismo, no recuerdo con total exactitud, y aunque era un enclenque de un

Medusa despierta, de Fernand Knchopth

metro setenta, se le plantó a Hemingway con aire bravucón y le ripostó en su idioma, que yo conocía, por supuesto. Le dijo quien yo era, un poeta derribando límites. Dos escritores en una ciudad como esta lo que tienen que hacer es beberse una copa juntos, no pleitearse por asunto tan minúsculo como un rasguño a ese auto que seguro él cambiaba todas las semanas, o todos los meses. Lo demás es final de película argentina: el iracundo Ernest, el sabiondo musculoso de Illinois, se transformó en un apacible pastor de ovejas en un rancho nevado de Missouri o en el dócil reportero del Kansas City Star, me invitó a que celebráramos el accidente, todos los días no se brinda por, o a razón de, un accidente de tránsito. Según él, en atropellado y emborrachado discurso, el destino había elegido con suspicacia este acontecimiento para unir dos almas (y que quienes lo escuchaban perdonaran la osadía y el narcisismo) a favor de un futuro pródigo en accidentes más creativos, y su sonrisa era igual a la de esos míticos vaqueros de las peli western que yo detestaba y aún detesto, y a favor de esta prostibularia y querida Habana, que era su paraíso perdido, con escritores que chocan entre sí por puro azar, con chicas más calientes que el horno de una de sus abuelas, con policías tan feos como este (señaló en medio de su burla al agente que como es fácil de entender ni se inmuto, ajeno a ese idioma raro que estos extraños extranjeros hablaban con exagerada bondad después de unos minutos de altercados), una sonrisa más y premió al policía con unos cuantos pesos para que cerrara sin papeleos, no ha pasado nada, y bebe por Formental, le dijo en español (el nombre era musical y por eso no lo olvidé, pertenecía a un exitoso jugador de béisbol cubano que triunfaba o intentaba triunfar en las Ligas Mayores de los Estados Unidos).

—Roberto Formental. Muchos jonrones en las temporadas acá, pero en las grandes, donde había que darlos, nada, se le aflojaban las piernas. Igual que a Roberto Ortiz.

—A los tipos como Ernest hay que preservarlos lejos. Fíjate que dije "preservarlos". Quiere decir que deben estar de tu lado pero a unos cuantos metros de distancia.

—¿Lo admiró usted? Como escritor le digo.

—La moda era admirarlo, pero yo no creo en las modas, digamos algo más simple, o más sutil, yo lo preservé.

—A mí no me molesta, los había mejores en su generación. Lo veo como uno de esos boxeadores que no saben pelear, que no tienen técnica, ni esgrima, que son lentos, premeditados, y, sin embargo, poseen la virtud de un golpe, todo radica en un golpe, con un golpe se termina todo, fulminan con un recto o con un gancho. Así se ganan muchas peleas.

—No lo creo igual, sabía escribir, y boxear, para colmo. El problema era el sentido que le daba a sus prioridades, lo primero siempre era la atmósfera, lo segundo sus personajes, después venía lo demás. Pero aún no he terminado mi historia completa con él. Para Hemingway debía haber siempre rivalidad, un *to fight a duel,* porque todos eran sus contrincantes, ni suponer que cruzaría golpes en un *ring* con el macizo yanqui, ahora no estuviera tan campante, tan orgulloso de mi historia. Tampoco pescas en el golfo o cacerías en las costas de Matanzas, nada. La pelea era a whisky limpio, y el sitio de combate era uno de esos bares impasibles de la Habana Vieja. Y apostábamos, claro, era su idea. Si yo lo sobrevivía, que era por lógica la última posibilidad de la tierra, me quedaría con un cuento que había escrito días antes y que nadie, excepto su esposa del momento, conocía. El cuento se llamaba **Pont des Arts,** y era, por varias razones, un cuento admirable. La primera, porque desplazaba el orden de prioridades de su técnica, la segunda porque hablaba de Paul Celan, a quien probablemente conoció en uno de sus últimos viajes a París. La tercera, y la más importante, es que, por vez primera, Ernest escribía una historia profética, sin saberlo, claro, algo que, casi veinte años después de su suicidio, se convertiría en una cruel realidad: la muerte de Celan en el río Sena.

—Qué curioso. Una lástima que ese cuento se desconozca. Lo imperdonable es que no lo puso jamás en uno de sus libros.

—No podía, por una razón demasiado simple: perdió la apuesta, perdió su cuento.

—¿Venció al gorila blanco?

—Exacto, y peor. ¿Sabe qué yo llevaba al riesgo, cuál era la ganancia de *Papá?*

—Lo imagino, pero era difícil no aceptar el riesgo, lo insultaba entonces, y cuando se ofendía dicen que era más brutal que uno de esos toros que él vio en Madrid.

—Para mí era una lucha de opuestos, personas unidas por un dislate crónico, por una aventura exhibicionista. La lucha de opuestos es la lucha del uno contra él mismo. Lo que hago es intentar comprenderme, o defenderme, pero sé que tengo una diminuta y arbitraria razón, como la picadura de esos filósofos de buhardilla que se esconden en adicciones tecnológicas. Me preguntará que sentí, qué fue lo que más sentí. Peligro. Y que el mundo no estaba girando, que no había velocidad, que mi vida se estaba soportando, o moviendo, como en una escena en cámara lenta.

—*Ballet moriendi*.

—Había que aceptarlo, era irremediable, contra las obsesiones de Ernest sólo se le podía interponer el recurso del azar. Nada más. El muchacho que me acompañaba, involucrado como ayudante en una investigación sobre cierta cantante de ópera cubana fallecida sin mucha trascendencia en Los Ángeles, quería creer que aquello era una de las tantas bromas que afamaban la lúdica y aventurera vida del autor de "Islas en el Golfo". Cuando se convenció de lo contrario, con gestos de lástima, de conmiseración, me deseó mucha suerte. Y la iba a necesitar, porque en la camaradería del destino tendría yo a mi única aliada.

—Fue un combate encarnizado, me imagino. Decenas de botellas de whisky, una piscina de alcohol en el aire. Y al final gana usted por nocaut técnico.

—Esa no es la única forma de ganar, ni por mucho la más certera. Sería un espectáculo comparable al de los gladiadores que vencían en el Circo romano. El flameante ganador zambullido en la gloria y en las tripas festivas del homenaje. Pero nada de eso. Esto no lo supo siquiera el muchacho que me acompañaba, para quien yo me convertí en un héroe enciclopédico y de película. Gracias a Dios, las pocas veces que lo vi, después de aquel día, intercambiamos fugaces cumplidos, promesas de algún almuerzo campestre, tragos flotando, pero todo no fue más allá de una espesura creciente y solidaria, de una lluvia convertida en olvido.

—Quizás Cioran tenía razón, las pesadillas no sólo ocurren en el infierno.

—Yo creo que el infierno está en todas partes, por eso es que las pesadillas siempre están cerca de nosotros, al acoso de nuestras impotencias. Ernest impuso otra regla: mientras bebiéramos teníamos que callarnos, ninguna palabra, el que hablara perdía por descalificación. Un combate de media hora y las botellas serían costeadas por él. El barman se mostraba obsequioso y hasta bromeó con la idea de que me daría el tiro, o el golpe de gracia, no recuerdo bien sus palabras. Yo comenzaba con una ventaja ineludible y que contra otro rival pudiera antojárseme como lujosa, Ernest ya tenía dentro de sí, en sus venas, una apreciable cantidad de alcohol. Pero esa ventaja podía convertirse en un error de cálculo, en un falso síntoma de victoria. Por mi mente circuló el hecho de que el propio escritor jugara con esa carta de estrategia: hacerme creer que su estado tambaleante me haría creer dueño del triunfo. Mi verdadera ventaja no era otra que la de saber que él no conocía cuáles podían ser mis ventajas. Suena enrevesado pero me consuela el hecho de que a pesar de irreconciliables diferencias a Ernest y a mí nos atrapaba el mismo y definitivo gusto por un whisky rancio y azucarado que no hacían en Escocia sino en Irlanda. Además, reconozco del mismo modo su inviolable afán de caballero, su honor, quizás, trágico, porque al saberse derrotado y entregarme aquellos papeles martillados por las letras frescas de su máquina de escribir, me abrazó en un mar de lágrimas. La escena era inolvidable y conmovió a los otros borrachos que nos rodeaban, igual al barman y al muchacho, que hasta pensé en no aceptarle su cuento, en dejar la resolución del

Ernest Hemingway, cazador y bebedor

pleito como un débito a mi favor, una al estilo de hoy por mí, mañana por ti, pero me arrinconé en mi jolgorio interior y supuse que el destino, esta vez, hacía las trampas para mi bien.

—El destino o usted, supongo.

—Hay algo que me favoreció de manera sustancial: la música. Una coincidencia más que simple. Me encantan las zarzuelas, las de Vives, las de Guridi, y algunas de Torroba. A Ernest le parecían deliciosas, un condimento especial, y nos unía también el jazz, el de los negros adiposos y bullangueros que pululaban en Louisiana y California. Qué más puede pasar, todo estaba a mi aire, porque mi rival se tambaleaba sin haber sonado la campana para comenzar el primer *round*.

—Y comenzó el combate.

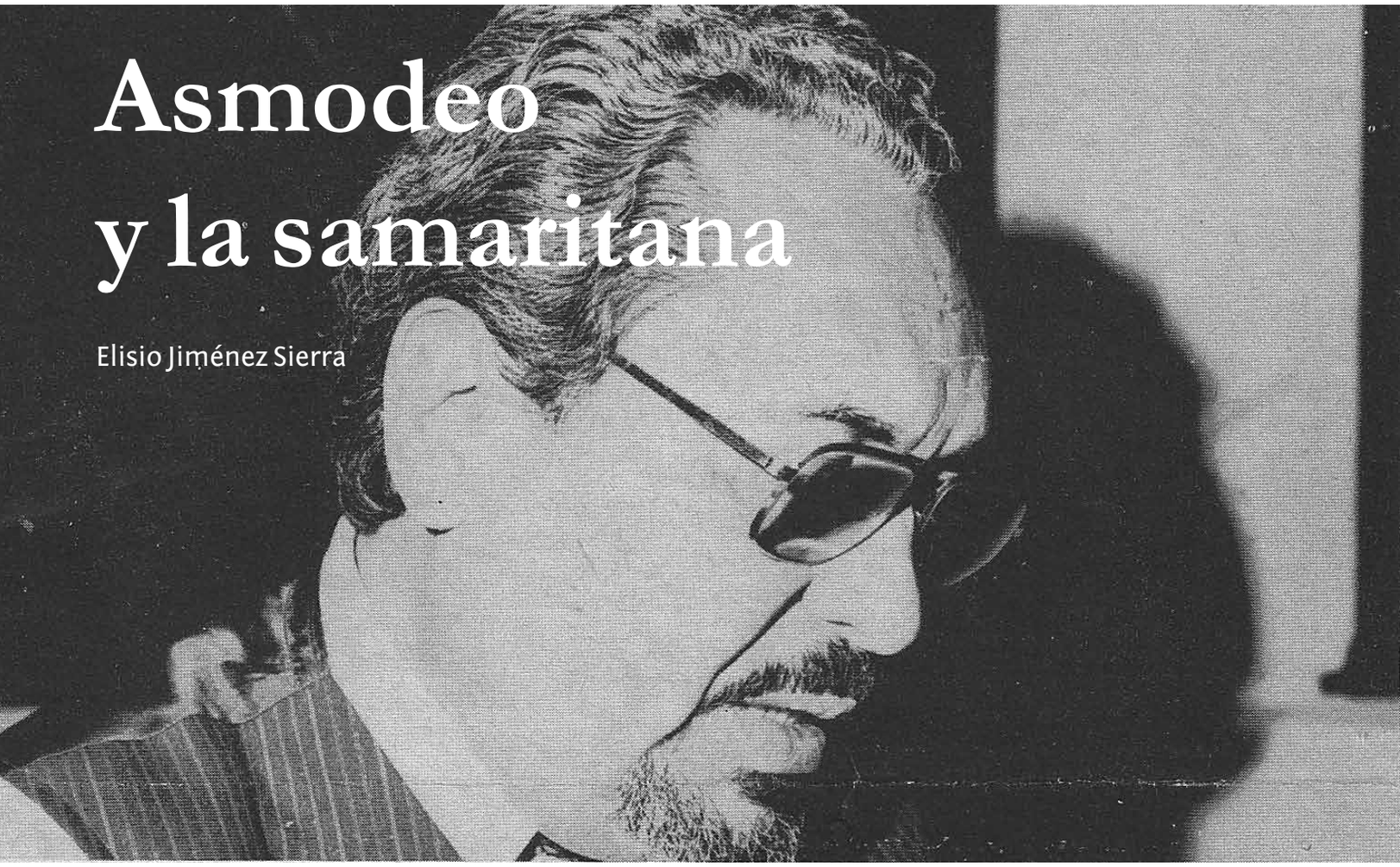
—Pero ese combate no fue más allá de lo que yo me ideaba. Un par de copas y Ernest era un legajo de vaquero. Cayó fácil. Vencí a Ernest Hemingway y jamás me he jactado de ello. Ahora sí, tuve deseos de contarlo. Será que me estoy poniendo viejo, será que se me está terminando el tiempo.

—Señor Gastón Baquero, ¿cree que va a encontrarse con Ernest allá arriba, que continuarán el duelo?

—Ya nuestro duelo terminó. Él, seguro, querrá revancha, y yo no pienso dársela.

Asmodeo y la samaritana

Elisio Jiménez Sierra



Elisio Jiménez Sierra, Foto: Gabriel Jiménez Emán

I

El demonio Asmodeo, que primero reinó en el Paraíso, y después en Sodoma, Gomorra y Babilonia, y que pasó después a las ciudades de la Palestina con motivo del matrimonio de Manasés con la hija de Sanbalat, gobernador de Persia, fue encadenado por el arcángel Rafael en uno de los desiertos del alto Egipto, a causa de las fechorías cometidas con Sara, hija de Raquel. De allí logró soltarse por medio de las artes nigrománticas enseñadas a una de sus discípulas, y voló a radicarse en Siquem, en medio de los samaritanos que habían mezclado sus creencias y su sangre son los asirios y los babilonios, a raíz de la conquista del país hecha por el rey Asurbanipal.

Asmodeo cometió en Siquem todo género de desafueros. Soliviantó a la gente del pueblo para que dejara de rendir culto al dios indígena Yavé, sustituyéndolo por el suyo propio y por el de Nergal, y sobre todo se enamoró y llegó a poseer a casi todas las mujeres más hermosas de Samaria y sus alrededores, ya que Asmodeo, llamado también demonio del mediodía, esa hora del meridiano en que los sibaritas de todos los tiempos hacen la siesta, ahítos de manjares y de vivos exquisitos, era por excelencia el demonio que por medio de sus negras artes lograba conquistar las mujeres y doncellas más hermosas de aquel tiempo.

En Echatana, o mejor dicho, en Ragués, cerca de Echatana, se enamoró perdidamente de Sara, y consiguió asesinarle, uno después de otro, los siete maridos que pretendieron casarse con ella. La octava de esas víctimas iba a resultar el joven Tobías, cuya linda novela se lee con gran placer en uno de los libros de la Biblia, a no ser por la inter-

vención oportuna del arcángel Rafael, que llegó a la populosa ciudad de Nínive, donde la familia habitaba, como un mensajero de los cielos. El hígado de un pez que existió en el Tigris fue el doble remedio que serviría para curar la ceguera del viejo Tobías y conjurar la lujuria casi priápica del fatídico "demonio del mediodía".

El joven Tobías pudo así casarse con Sara, después que ella había visto morir, llena de un horror que casi estuvo a punto de hacerla enloquecer, a los siete primeros pretendientes que fueron asesinados por el sanguinario dragón que todas las noches dormía al lado de su cama y en algunas ocasiones llegó a hipnotizarla, para de esa manera lograr su propósito de poseer sexualmente a la espléndida judía ninivita.

Al romperse sus cadenas del alto Egipto, el demonio Asmodeo se trasladó volando a la colonia de Samaria. La ciudad había sido helenizada por Alejandro Magno y reinaban allí toda clase de placeres y depravaciones. Hizo de ella su paraíso, hasta el día en que la destruyó el macabeo Juan Hircano. Anduvo entonces errante, volando con su compinche Nergal, otro inventor de concupiscencias, por las demás ciudades y aldeas de Samaria: por Nablus, por Sicar, por el monte Garizín. Volvió a Siquem, su localidad preferida, cuando ya muy derruida y abandonada de todos, cayó en poder de la diosa Roma y el general Gabinio puso manos a la gran pobra de reedificarla.

Pero fue en tiempos de Herodes el Grande que Samaria y las demás ciudades del reino se convirtieron en el jardín de las delicias de ambos demonios pervertidores. La corrupción administrativa alcanzó dimensiones insospechadas. La lujuria, la diosa por excelencia del orbe después de la Guerra, se paseaba por las calles en los más diversos y fantásticos aspectos. Ahora Samaria se llamaba Sebaste, que era el nombre grecizado del emperador Augusto, y los dioses de Grecia y de Roma, siempre diplomáticos y flexibles en materia de religión, se entendieron a pedir de boca con los demonios desterrados y estigmatizados, que ahora andaban en busca de aventuras amorosas entre las bellísimas hijas de los Herodes, sucesores de su padre Herodes el Grande, a quien también habían ellos inducido a cometer el asesinato de su mujer, la seductora Marianne, así como el de sus hijos habidos en ella.

Primero fue tentada Herodías, la concubina de Herodes Antipas. El diablo del mediodía le prendió en el alma la fogareda de la ambición, revelándole en sueños que la belleza andrógina de su hija Salomé era medio infalible para despertar en el tetrarca un vehemente deseo senil por los ambiguos encantos de la bailarina. Como una de las sombras que tenía la consecución por Antipas del reino de Judea era la predicación sistemática del profeta del desierto llamado Juan el Bautista, resolvió disipando para siempre obligando a Salomé que cediera la invalorable flor de su dual virginidad al lujurioso de Antipas, pidiéndole, después de danzar para él durante el festín natalicio que se efectuaba en la fortaleza de Maqueronte, la cabeza del Esenio en una bandeja.

Enterrado y olvidado ya el episodio de la decapitación, el par de vagabundos, Nergal y Asmodeo, se entregaron a la tarea, para ellos gratísima, de hacer caer en las redes nefandas del incesto a la princesa Berenice, hija de Herodes Agripa I, y más luego a su hermana Drusila, quien fue conquistada por el liberto Félix Antonio, nombrado por el emperador Claudio procurador de Judea, mediante las maquinaciones nigrománticas del mago chipriota Barjesús, por otro hombre llamado Elimas, que pertenecía en Corinto al séquito del procurador Sergio Pablo, en la época en que el apóstol Paulo de Tarso predicaba allí el evangelio de Jesucristo.

El mago Elimás o Barjesús recibió órdenes de ambos demonios, que se encontraban entonces en la capital de la provincia de Acaya, y de allí salió para Cesárea de Filipo, en las fuentes del Jordán, donde a la sazón se encontraba al lado de su padre la princesa Drusila, joven de hermosura nunca vista, y haciendo gala ante la princesa de sus facultades de diablo celestino, disfrazado el mago chipriota de pirata fenicio que conocía no solamente todos los mares sino también todas las ciencias ocultas, hizo que la desdeñosa doncella, última flor del linaje herodiano, conviniera en casarse con el rapaz liberto de Claudio, aquel ex esclavo, que lo seguía siendo de las bajas pasiones y ambiciones y que todavía mostraba en el lóbulo de la oreja la marca de la reciente servidumbre.

II

Pero fue con la bella y ardiente Retsima, la mujer de Siquem que vino a sacar agua en el pozo de Jacob en el momento cuando Jesucristo se encontraba sentado junto al brocal, esperando el retorno de sus discípulos que habían ido a comprar en el burgo cercano algo de comer: fue con Retsina que el demonio Asmodeo había intentado reiterar los asesinatos pasionales que hacía ya largos años perpetrara en los siete presuntos maridos de Sara, en la ciudad de Ragués.

Los llamativos encantos de Retsima la habían conducido, sin ella quererlo, a llevar una vida de galante erotismo que rayaba casi en la prostitución. En esa etapa disoluta, el demonio meridiano, que la encontró una tarde en una mancebía, prendóse locamente de ella, convirtiéndose en su demonio guardián. La seguía a todas partes, la celaba hasta de la brisa y se acostaba de noche, cuando ella solía dormir sola, al lado de su cama, como si fuera su dragón de la guardia. Letsima era el producto erótico de una samaritana de Nablus que se había amancebado con un soldado de Ruthe, centro del culto del dios Nergal en el templo de Emeslé. Asmodeo sostuvo con Nergel una violenta riña; este consideraba la muchacha como presa natural suya, por ser hija de un hombre nacido en la ciudad babilónica donde él tenía su templo. Pero Asmodei estaba obcecado por la belleza turbadora de la alegre muchacha y sacó fuerza y valor de donde no los tenía para hacer que Nergel abandonara los que él consideraba sus derechos. Desde entonces los dos demonios se separaron para no volverse a encontrar jamás.

La enigmática muerte de aquellos cinco hombres, por todos conocidos en la comarca, suscitó un escándalo enorme. Letsima fue varias veces encalabozada por la policía romana Pero como nada en su contra lograba probársele, luego se la ponía otra vez en libertad.

Cuando se encontró en el pozo con la atrayente sorpresa de Jesús, ya la mujer había protagonizado el último escándalo. Un hombre de la tribu de Efraín llamado Tobías, tras corto lapso de vehementes amoríos, se casó una mañana con ella. Las bodas se celebraron en la casa del prometido, a la usanza galilea, al estilo de Caná, patria de Natanael, discípulo de Jesús. Al siguiente día el efraimita apareció yugulado, mientras Letsima, desnuda, dormía profundamente y entrehablaba palabras inconexas, como bajo los efectos de una droga. En todo el aposento no se veía rastro alguno de luchas o de violencia. Sin embargo, al lado de la mujer adormecida se notaban, sobre las sábanas, unos surcos y hundimientos que parecían formados por la pesantez de un cuerpo humano. Cierto olor característico se dejaba sentir a intervalos en el ambiente: olor de sustancia azufrosa o de animal almizclado.

Dos agentes del cuerpo de policía fueron dejados en la habitación con el encargo de observar a la Samaritana. De pronto, la misteriosa mujer abrió los ojos, y al ver que estaba desnudo lanzó un grito, arrebujándose con lasa descompuestas sábanas. Luego dirigiéndose con mal ceño a los agentes les preguntó que habían hecho de su marido, el cual yacía aún sobre el piso, envuelto en una tela amarillenta que dejaba filtrar hacia el lado de la cabeza varias manchas de sangre que se agrandaban a medida que pasaban los minutos.

La policía, despistada, declaró, una vez más, que tuya sería la última, el caso abierto para continuar en su averiguación. A raíz de esa quinta frustración matrimonial, Letsina cayó enferma, siendo necesario prestarle solícitos cuidados para librarla de la muerte. Su rostro era pálido como el de ciertas lechuzas; sufría de vértigos al ponerse de pie. Juró entonces no volver a casarse. Pasó el tiempo y ella cumplió su palabra. Además, ya la gente del barrio la apodaban “la mata-hombres”, y si bajaba a la cisterna en busca de agua, lo hacía a la hora sexta, cuando ya comenzaba a oscurecer, para escapar a las miradas maliciosas de las vecinas; sobre todo de las chanzas de las pandillas de chicuelos que solían reunirse a la vera del camino, los cuales solían zaherirla con apodos y dichos burlones.

Fue en una de esas tardes cuando notó que un hombre triste y pensativo se hallaba sentado a la orilla de pozo. A la vista de aquel hombre solitario, que no se parecía a ninguno de los otros que ella había conocido, Litsima sintió como si un animal

La isla de los muertos, de Arnold Böcklin

parecido a un murciélago o dragón volador se hubiera escapado del cántaro vacío que traía sobre la cabeza. Como El estaba mirando hacia el Garizín, sin quitar la mirada de aquel monte que encerraba tantos recuerdos, ella tuvo tiempo de observarlo por varios segundos, y olvidando ante aquella Presencia dominadora el ruido inexplicable que había creído oír dentro de su cántaro, al que achacó a las ráfagas del viento, sintió que su contristado espíritu, sacudido por cinco desdichas conyugales, también se alivianaba de pronto, como si toda su carne y su alma se liberaran de un aura de maleficio.

Ella dio un paso casi maquinal, y Jesús volvió hacia ella la mirada. Las piernas le temblaron y estuvo a punto de que el cántaro se le cayera. Se acercó al pozo como una sonámbula. Luego oyó que una voz como lejana le hablaba en arameo. Ella conocía, por ser samaritana de la tribu de Manasés, a cabalidad aquella arcaica lengua, en cuyos caracteres estaba escrito el Pentateuco que se leía todos los sábados, y sobre todo en la Pascua manesaica, en la sinagoga de su lugar. Pero quien le hablaba ahora dirigirse a ella y pedirle agua era un forastero, de porte y perfil judíos,, pero vestidos a la usanza de los esenios.

No hallando qué responder a aquel primer momento de confusión, se acordó maquinalmente del odio que nunca dejó de existir entre samaritanos y judíos "¿Cómo tú que eres judío me pides de beber a mi que soy una mujer samaritana?"

En el fondo de su corazón ella no deseaba hacerse esa pregunta pero el astuto de Asmodeo había vuelto a enroscarse en el fondo de su cántaro, y aunque débil y tembloroso, permanecía allí —dragón agazapado— espiando el momento de ver flaquear a Jesús ante los tentaculares encantos de aquella asendereada mujer, ya que él había sido el autor de la tentación del monte, cuando desde el pináculo del templo, aprovechándose de un momento de flaqueza que le sobrevino a Jesús por causa de sus largos días de ayuno en el desierto,

le mostró y le ofreció el dominio de los reinos de la tierra. Ahora esperaba volver a verle flaquear,, a solas como se hallaba con una tentadora mujer, de la cual había hecho, sin ella saberlo, su amante. Pero Jesús instruido en los libros secretos de sus cofrades del Monte Carmelo, era ya un exorcista capaz de echar fuera de los posesos no un demonio malo y marcado ya con las cadenas que le remachara en el Alto Egipto el arcángel San Rafael, sino a bandadas de demonios, de esos que no tienen en las cavernas del infierno nombres propios y se les denomina Legión.

Augusto y la Sibila (detalle, 1580), Antoine Caron

El pensamiento de la tentación que abrigaba Asmodeo, fue corroborado por los discípulos, quienes regresando de Siquem se maravillaron, no de que Jesús estuviera hablando con una samaritana, sino con una mujer tan atrayente como aquella, que en ciertos rasgos de su perfil y en algunas inflexiones de la voz, guardaba un extraño parecido con María Magdalena, grande amiga y confidente de Jesús. Pero ninguno de ellos se atrevió a preguntar al Maestro el tema de la conversación con la aguadora vespertina.

Entonces la mujer, libre ya de su demonio mediante las palabras del divino conversador: "porque cinco maridos has tenido, y el hombre que ahora tienes no es tu marido", dejando su cántaro donde ya nunca más se albergaría Asmodeo, salió corriendo a llevar noticia a la arrinconada colonia de sus paisanos, de que por fin el vago Mesías al que ellos llamaban Taeb, había nacido verdaderamente, y limpio del odio secular que había reinado entre entonces entre ambos pueblos, ofrecía a todos los habitantes de Palestina un agua mágica y eterna que cambiaría para siempre la acuciante sed que el hombre suele sentir a menudo de Dios.

"El hombre que ahora tienes no es tu marido". Referíase Jesús al demonio Asmodeo, que solía cohabitar con Letsima sin ella saberlo. El sin embargo, escondido en las brasas infernales de los celos se las había arreglado con sus ayudantes los brujos de Khuta, Avva, Jamet y Sefarvaim, para matar en forma atroz a los cinco pretendientes, número impar y preventivo que subió al de seis con la consabida muerte de Tobías.

III

Cuando la mujer entró al pueblo gritando, los lugareños creyeron, al principio, que seguía endemoniada, que continuaba siendo la "matahombres", la indestructible vampiresa del barrio; pero como advirtieran que sus gritos por las calles solitarias y alarmadas eran los de una profetisa que anunciaba al Mesías, los tejedores dejaron la lanzadera. Los carpinteros la escofina, los sastres el metro y las tijeras, las terrazas y la cocina las mujeres, y todos a una echaron a correr en la dirección que la nueva sibila indicaba.

Letsima continuaba sin cesar con sus gritos, con el rostro iluminado por una luz sonrosada, que contrastaba con la palidez de muerte que le quedaba en las mejillas después de la muerte de su penúltimo marido. Las sencillas y veraces palabras de la mujer que había sido prostituta y ahora calzaba las proféticas sandalias de las Judits y de las Déboras, sonaban a epinicio, a Carmen sibilino, a cántico secular, entonado con alternación:

—Yo le dije: Sé que el Mesías, el Taeb, el Cristo, ha de venir.

Cuando El venga, nos instruirá en todo.

—El respondió: "Yo lo soy. Yo que te hablo".

Y la mujer parecía enardecerse y enorgullecerse con aquella singular revelación, hecha por el maestro a ella únicamente. Y proseguía sin interrupción:

—Óiganme todos los samaritanos. A nadie en toda su vida, hasta el momento de hablar conmigo, había El revelado el gran secreto. Pero a mí, una pecadora, una endemoniada, una mata-hombres, me o ha revelado hace poco, a la hora sexta. "Yo soy el Mesías, yo que te hablo".

Algunos dejaban de correr y se revolvían en busca de la mujer que gritaba desde una desvencijada escalinata de madera, a la entrada del barrio donde tenía su humilde casa de habitación. Preguntaba a Letsima con la sorpresa en los ojos y algún objeto casero en la mano que por el agite de la salida se le había olvidado dejar: "Dinos, ¿qué mas te dijo?"

Ella cerraba los ojos como soñando y un hilillo de baba como de los epilépticos comenzaba a chorrearle de la comisura de la boca.

—Me dijo que ya los montes no será la sede donde seguirán habitando los dioses. Ni al Carmelo ni el Tabor, ni el Sinaí, ni el Garizín...

Todos clamaron: "¿Y entonces Yavé? ¡Las parusías de Yavé!

—Ellas ocurrirán dentro de nosotros mismos. Porque según el Mesías que está ahora sentado a la orilla del pozo, rodeado de sus discípulos, a Dios se le debe adorar en espíritu y en verdad.

Cuando Letsima calla, se oyen las voces alegres de los samaritanos que regresan por el camino en dos largas filas, con Jesús en el centro, seguido de los discípulos.

Cuando Jesús entra en la ciudad, cuando toca por primera vez la tierra donde está construida la maldita ciudad de Siquem, un relámpago corta el aire y estalla el rugido del trueno, como si de las playas de Cesárea del Mar se aproximara una tempestad. Letsimia cae en ese instante fulminada, con la espumante baba de las extáticas de Babilonia corriéndole por el henchido pecho. Y así el demonio Asmodeo salió para siempre huyendo de los amores culpables que había inspirado en la híbrida hermosura de aquella inconsciente matadora de amantes. Una especie de coro aéreo resuena en el ámbito anochecido:

El es galileo y ha sufrido como nosotros y el insulto de los judíos. Él es nuestro hermano en el abandono y en el sufrimiento. Antes de ser su discípulo, un viejo de Caná, descreído y socarrón, llamado Bartolomé, afirmó que nada bueno podía salir de Nazaret, cuando otro discípulo, Felipe, le hablaba de nuevo al profeta. El ha querido manifestarse a nosotros, para que nos unamos con él en su lucha contra los escribas y los fariseos. Él hablo conmigo como Eliécer el criado de Jacob habló con Rebeca junto al pozo, aun que en este caso yo sea la criada y él sea el Señor. Habló en público sin temor ni prejuicio con una aguadora para libarla de sus propios demonios y ofrecerle una vida más pura.

Julio, 1984

La belleza del vacío

Eduardo Lalo, *Simone*, Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 2013

Desgraciadamente, los premios literarios ya no tienen el prestigio de otros tiempos. Se han venido devaluando, creo, al mismo ritmo que la calidad artística de las obras, si llegáramos a admitir que la literatura está siempre en crisis, no veo por qué los premios deban prestigiar esa crisis, en cierto modo marchan parejos. Hay premios que reconocen obras puntuales y otras trayectorias completas; hay galardones hechos sólo para vender, otros para prestigiar instituciones o para sacar a los autores de dificultades económicas; en cualquier caso, son suertes de lotos, azares de jurados que coinciden en un momento preciso sobre una obra determinada. Algunos de estos galardones mantienen sus prestigios precisamente porque premian obras literarias y no tendencias ideológicas, estadísticas de ventas o posiciones políticas. El Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, como pocos, se ha mantenido en el tiempo por haber mantenido su seriedad en el momento de evaluar obras literarias. Desde que se confiere, desde los años 60, ha permitido ofrecer un mapa rico y diverso de la novelística de habla hispana, donde han resultado ganadoras obras de distintos países y tendencias.

Hasta ahora, el premio nunca había sido concedido a un narrador puertorriqueño, y ello es alentador pues permite inferir que cada país posee su propio reservorio de narrativas, consideradas al margen de los centros culturales de poder y de casas editoriales poderosas, acercándonos en muchos casos a obras experimentales, trabajadas a tenor de una voluntad artístico—literaria. Estamos hablando de obras como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez; de *Palinuro de México* de Fernando del Paso; *El Viaje vertical* de Enrique Vila-Matas; *Mañana en la batalla piensa en mi,* de Javier Marías o *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, para nombrar sólo a algunas consideradas hitos de la novela escrita en castellano. Hasta ahora un solo venezolano lo ha obtenido (Arturo Uslar Pietri con *La visita en el tiempo*), bastantes argentinos y colombianos, ningún cubano, y ahora que lo ha merecido un puertorriqueño, bien valdría la pena subrayar a una novela de inmensa claridad de lenguaje, llena de esa frescura que poseen ciertas obras contemporáneas cuando su minimalismo de recursos les permite expresar con sinceridad o libertad lo que acontece dentro y fuera de los personajes, en este caso el de un personaje narrador nunca mencionado con su nombre de pila.

Se trata de *Simone,* de Eduardo Lalo, novela breve escrita con desenfado, sin capítulos, pero llena de sorpresas formales donde se dan cita el fragmento, el aforismo, la crónica y la noticia como referentes de un relato que va absorbiendo

a su paso todo tipo de experiencias lectoras y existenciales, sobre todo aquellas que tienen que ver con la soledad o el abandono. El autor se propone esta vez condimentarlos con un ingrediente: *la nada*, una *nada* que a su vez condena al narrador a escribir ejerciendo una catarsis, o un acto de salvación interior. Comoquiera que sea, es algo parecido a la aparente tranquilidad de un domingo tomado como punto de partida, desde una librería y un cuaderno de notas, pueda recuperar parte de una infancia, y a la vez esa infancia sea la depositaria de una belleza oculta.

Justamente, esa belleza recóndita es el hilo que nos conducirá a los vaivenes del narrador—similares a los de la novela— por un mundo fragmentario: el de la ciudad atomizada o desfigurada que se impone sobre las presencias individuales. Sin embargo, el *narrador testigo* esta vez va pulverizando su propio lenguaje a medida que avanza: está en Madrid, está en Nueva York, en Barcelona, China o en San Juan de Puerto Rico. Es un paseante que se solaza en detalles nimios, y éstos pueden ser reveladores:

> "Es curioso el fenómeno que consiste en que si no anoto un recuerdo o una idea, estos pierden su poder como si se secara su sustancia, haciéndolos para siempre inertes. Es como si sólo pudiera distinguir la vida a partir de la tinta". (p. 12)

Puerto Rico, país que debería ser tierra de arraigo para el escritor, es su envés: o es prácticamente desconocida o sugiere imágenes muy débiles. El recorrido se inicia en una ciudad soleada cruzada por una suerte de enfermedad, los paseos por centros comerciales, bares o restaurantes se entremezclan con recuerdos de amigos, lecturas, libros, películas, imágenes urbanas, flashes, todo en una suerte de collage que parece construir una especie de práctica del desamparo, donde ser lector en un mundo iletrado puede producir una especie de vergüenza, y hacer urdir un inevitable sentido filosófico para esta novela, sin perderlo hasta su final. Por ejemplo cuando Lina (o Li o Simone o Carmen) le escribe una nota preguntándole: *"Hasta qué punto podemos construir una sociedad basada en la mentira y el olvido"* y reclamándole al narrador su derecho a ser leída, le está exigiendo al lector su atención para este relato, que se construye y se deshace frente a nuestros ojos.

Quizá radique aquí el sentido primordial de esta obra escrita entre vaivenes, fragmentos de lecturas y recuerdos de la vieja San Juan, pero que también marcha hacia adelante buscando sus significados: "pedazos de cosas con que poblar las horas", lo cual puede ser expresado de diversos modos: *"pérdidas, transacciones, agotadoras para construir lo precariamente habitable: compañía, sexo, conversaciones, una ternura blanda y caprichosa",* (p. 24), o bien: *"Siempre fuimos víctimas de la larga y lenta disolución de lo que nunca estuvo plenamente".* (p. 24).

Son tantos los ejemplos reflexivos de este tipo, que citarlos pudiera ser agotador para el lector; sin embargo, nos mostrarían el *sentido de este sinsentido* del narrador, justificaría su errática búsqueda existencial y humana. Escribir se vuelve aquí catarsis, justificación en sí misma: *"escribir para mi mano; para darle una función a ella y a mi vida",* dice. La novela avanza entre estos flashes y disoluciones, pero logra encantar al lector a través de una rara poesía. Hay de todo: afirmaciones ideológicas, reflexiones sobre el viaje (sería otro de los temas centrales de esta novela), incluso conceptos tradicionales de la filosofía son suplantados o ridiculizados cuando se produce la burla de los pseudo intelectuales; también el uso de elementos cómicos, eróticos o vulgares; las citas permanentes que funcionan como un acto del azar de leer, hasta que aparece el cansancio, la desidia, la abulia, y hacia la mitad de la novela, cuando ésta parece decaer o perderse en vaguedades, o volverse pura incidencia circunstancial, la supuesta "trama" o "acción" se pulveriza en sí misma, o si lo queremos, se va reinventando a medida que el hastío la funda. Y entonces encontramos críticas a esos libros ligeros ofrecidos por el consumismo norteamericano, se establecen puntos de comparación entre la vida en Norteamérica y Europa con la vida en América Latina, pero a través de las lecturas de Simone (que toma el nombre de la conocida escritora Simone Weil), va trastocando la capacidad interpretativa del narrador y va perdiéndose también la fuerza del personaje.

Al aparecer la cultura china como referencia inicial de la protagonista (que tampoco es un personaje central en el sentido tradicional), su cotejo con la cultura puertorriqueña y los encuentros sensuales (y sexuales) de Simone (Li Chao) y el narrador, van retomando el suspense de la novela y logrando una nueva tesitura verbal; como si los personajes no actuaran del todo, sino que hiciesen la crónica de su actuación. La sensualidad lesbiana u homosexual de Simone empieza a ganar terreno, y entonces la supuesta "acción" se produce en la zona de la latencia y la obsesión sexual, donde se localizan quizá los mejores logros de su lenguaje literario, permeados de elementos plásticos y caligráficos que sugieren una iniciación, un aprendizaje en las artes amatorias: la endogamia china nacida en la cocina, la anulación del tiempo, la lectura o la pintura como actos amorosos; la valoración de la errancia y el deambular como una filosofía; en fin, todo va encontrando su cauce dentro de esta iniciación, de este ritual donde el sexo y el amor se entrecruzan para revelar sus lados terribles de agotamiento, fatiga y del drama de las parejas, las borracheras, el tedio, el azar, el *fatum*; en fin, aquí las sensaciones encontradas alcanzan la cúspide y el lector también, llegado un momento, se resiente de tal desorientación.

Inesperadamente, en las páginas finales aparecen una serie de digresiones acerca de la literatura y la cultura, sostenidas a tenor de la eterna dicotomía Europa—América, sus interrelaciones y rupturas, esta vez encarnadas en dos personajes antitéticos: Juan Rafael García Pardo y Máximo Noreña. El primero un "exitoso" novelista español que va de visita a Puerto Rico; el segundo, un escritor puertorriqueño dueño de un aguzado sentido crítico y polémico, que no duda en poner en ascuas los consabidos lugares comunes acerca de la literatura dominante, el mundillo editorial, las componendas entre cultura editorial y mercadeo, las complicidades tácitas entre intelectuales y empresarios para poner en boga ciertas tendencias literarias o artísticas. En cuanto nuestro personaje (su nombre no se menciona, ya lo he dicho) se pone en contacto con Máximo Noreña, éste le va confiando una serie de opiniones sobre este asunto que luego serán dirimidas directamente entre García Pardo y Noreña, y vienen a constituir ideas polémicas acerca de la literatura y el mundo editorial, dotadas de una notable vigencia. Veamos, según Noreña:

Eduardo Lalo, recibiendo el premio Rómulo Gallegos

"(...) Ya casi todo tiene el mismo aire, y da la sensación de que no se ha viajado a ninguna parte. Europa, esa que todavía se tiene en la cabeza y que es fundamentalmente una invención de la literatura, a lo mejor existió alguna vez, pero definitivamente ya no interesa buscarla ni tampoco encontrarla". (p. 161) En este sentido Europa es como un símbolo donde los escritores son profesionales de los libros y escriben para las editoriales, pero no viven tampoco de éstos sino de los artículos de prensa y de los prestigios pasajeros que procuran los lanzamientos publicitarios. En cambio, nos dice Noreña, "los puertorriqueños (léase venezolanos, dominicanos, colombianos, ecuatorianos, bolivianos, etc.) no somos subvencionados por nadie", mientras "García Pardo es incapaz de juzgarse, pues corre a recoger las migajas" (p. 162).

Cuando se refiere a las industrias culturales de Madrid y Barcelona, nos dice que éstas son "las grandes ligas, la Primera División, y en ellas todo conspira para que uno se ilusione con que escribe para el mundo" y que cuando pensamos en Eu-

ropa soñamos con "una europeidad que es más una imagen de marca que un genuino prestigio", nos dice Máximo Noreña, quien de paso fue profesor de Li Chao, a quien conoció bajo el nombre de Carmen Lindo y se lo confesó al narrador—mediador de nuestra historia, pues ello hace este innominado narrador (que no es ni testigo ni omnisciente) sino un personaje vinculante, interpretador de todo lo que allí sucede.

Al producirse el encuentro crucial Noreña—Narrador—Li Chao—García Pardo, este suceso refresca el desarrollo de la historia, conduciéndola más a un terreno de suspense intelectual que a un accionar anecdótico. Vuelven entonces a enfrascarse en un diálogo cabeza a cabeza ambos personajes, y van tensando la cuerda de esta historia hasta hacerla interesante, pues constituye un contrapunto intelectual sobre el Caribe hispano y el Caribe inglés.

Son muchas las alusiones. Apenas reseñamos algunos de los tópicos: la fuerte penetración cultural experimentada en Puerto Rico, el consumo que domina a ese país, al marketing, el mito del "ámbito común" que presumiblemente comparte España con Latinoamérica, las complicidades entre Ministerios de Cultura y trasnacionales editoriales, la desigual producción editorial española y sus fórmulas recurrentes. La literatura española "de poca monta" que se publica a raudales. "Uno se cansa de leer una y otra vez el mismo libro. Todos los editores recurren a las mismas fórmulas. (p. 174) leemos en alguna parte.

Con todo esto, creo, Lalo decide abordar los simplismos del capitalismo editorial español, hasta el punto de llegar a una conclusión como ésta, en labios de Máximo Noreña:

"—Lo que me importa es mostrar cómo se infla la reputación de una literatura. Publicar en España no significa ni asegura nada. Ha llegado, incluso, a ser una cortina de humo. Si en los últimos tiempos del franquismo y los primeros de la democracia significó algo, ahora ni remotamente tiene el mismo valor.

—Nada puedo hacer en relación a eso. Es lógico que publique mis libros en mi país.

—Pero eres parte de ese entramado. Es más, te voy a decir, y estoy siendo polémico con plena conciencia, lo peor que le ocurrió a la literatura española fue el fin del franquismo.

—¡Hombre cómo vas a afirmar eso! Es un tópico ridículo –exclamó enfadado García Pardo". (p. 177)

Las afirmaciones que siguen en boca de Noreña son tan provocadoras y polémicas sobre este tema, que prefiero dejarlas a la curiosidad del lector; éstas hablan de las sucesivas imposturas que hemos vivido en América Latina en su relación con España, hasta alcanzar el límite de una supuesta hispanofobia. Esta polémica, que imprime frescura al final de la novela, funciona como magnífico aderezo para solucionar formalmente la obra, permitiéndole a Lalo incluir a Máximo Noreña (acaso el alter ego del Lalo narrador) como personaje decisivo de la historia, para servir de personaje vinculante entre los dos continentes: Li huye del país, huye del poder, de la autoridad; la soledad y el vacío vuelven a apoderarse de los espacios. El lesbianismo de Li es una ironía, la ciudad queda a solas, convertida en una página que es a su vez la página final de la novela.

Lalo logra comunicarnos ese sentimiento de pérdida, consigue transferirnos esa inquietud, ese trozo de vacío, y en ese sentido se incorpora a una forma original de abordar su historia, haciéndola personal y muy osada en la manera de presentárnosla, corriendo todos los riesgos de esa apuesta e incorporándose por derecho propio a los innovadores de la prosa de ficción narrativa escrita en castellano, en este tiempo turbulento.

Gabriel Jiménez Emán

Viaje al origen del afecto

Marco Aurelio Rodríguez, *Cáncamo*, Colectivo Editorial La Mancha, Caracas, 2012.

Era la feria del libro capítulo Mérida del año 2008, llegué invitado por el Instituto de Cultura del Estado, para leer en un homenaje a *William Osuna que acababa de recibir el Premio Nacional de Literatura.* El lugar de encuentro fue *La Casa Bosset* y entre los poetas invitados estábamos *Benito Mieses, Stephen Marsh, Yuri Patiño, Rodolfo Quintero Noguera, Karelyn Buenaño, Hermes Vargas, Julio Valderrey el Poeta homenajeado*.

Junto a ese grupo de poetas un novel poeta, desconocido para muchos pero con mucho camino recorrido en otros continentes, sobre todo en la extinta URSS específicamente en la ciudad de Moscú y en la ex- Yugoslavia, Marco Aurelio Rodríguez, tuvo la oportunidad de compartir sus poemas con el grupo de personas que nos dimos cita convocados por ese homenaje permanente a la palabra. Su lectura esa noche se centró en poemas que dibujaban sus impresiones sobre esas tierras y el sentimiento de su estadía en la Unión Soviética.

Los Poemas de Moscú se quedaron en mi memoria resonando como colgados en *el clavito de sal* que recoge el poeta en su imaginario, regalándonos la lectura de una Moscú enternecedora, sutil, dulce y nostálgica.

El poeta y yo iniciaríamos una amistad soportada en la palabra, en el poema y en el espíritu de dar a conocer sus textos que hasta ese momento formaban parte de un cuaderno íntimo que el poeta no se decidía a mostrar con suficiente fuerza.

Volver de la Unión Soviética a Venezuela después de tantos años acercó al poeta a un país que como bien lo señala, le tocó reconquistar. Pero por otra parte el poeta sentía la necesidad de que este país también lo reconquistara. Y en esa batalla de sueños, de cantos, y de silencios el poeta logró desempolvar toda una memoria poética recogida desde sus inicios como estudiante en Moscú, como residente y estudiante en Yugoslavia y como comunicador y creativo en esta su patria que lo recibió, no sin antes ponerle los obstáculos, con los que suele encontrarse quien luego de una ausencia postergada, regresa a su país a reencontrarse con su verdad, con su esencia, con sus viejos amigos y enemigos, con su realidad.

En ese oficio constante con la escritura, Marco Aurelio lograr concebir dos libros que recogen la experiencia cosechada durante mas de treinta años de vida. Movido por el impulso de un movimiento editorial que se desarrolla en el país siente la seguridad para mostrarlo sin el temor de ser rechazado, cuestionado, ni etiquetado por espacios y empresas que convirtieron en fantasma el riesgo de publicar autores inéditos, sobretodo en el género poesía. Hoy

el impulso de iniciativas novedosas revolucionarias y alternativas tiende puentes a Marco Aurelio para poder dejar de manifiesto su testimonio poético de vida y su apuesta a contribuir desde sus poemas a enriquecer, oxigenar y hacer lucir el lenguaje.

Cáncamo, libro que nos convoca, está compuesto por una serie de poemas cargados de una lirica de sumo peso que se mueve entre las aguas del deseo, la soledad, la memoria y una cercanía constante con la muerte.

Como René Char, Marco Aurelio apuesta a la brevedad y logra simplificar en pequeños criptogramas un sumo de imágenes que hacen estallar el ensueño

"A estas altas horas de tu espalda,
sólo me quedan los celos".

La magia de las palabras para hechizar y desbordar pasiones se juntan como amarras de hilos conductores que siempre terminan girando entre dos temas universales que por dialéctica poética se confrontan: la vida y la muerte; el amor y el despecho; la victoria y la derrota

Todo esto se congrega en un cáncamo de resonancias donde el poeta, cual barca que navega en el tiempo, va dejando testimonio de un tiempo vivido que ha logrado transitar por diversidad de rutas marinas, terrestres y espirituales, por la senda de sueños postergados, de profundas desilusiones y de cierto dolor marcado por una nostalgia infinita que no hace mella sino que revive el espíritu del poeta para sobreponerse de la muerte, del dolor, del destierro y tener la fortaleza de ofrecer el corazón, la palabra y el silencio, cargados de una compañía imponente, a todo aquel a quien guarda en sus afectos.

Cáncamo es un canto a los territorios del duelo y la desolación como respuesta natural frente a la muerte

"Qué fácil hubiera sido
que siguieras vivo. ...
... Piénsalo,
anda
y ahórranos el rato".

Es un libro donde la seducción también se amarra, para desde el sortilegio de la palabra, hacerse sentir en el oído femenino que desea ser conquistado por el poema

"Confieso
que he visto estrellas
en tus dedos"
"Tu cuerpo
es la tierra
que habito"

Ante el desamor, la desilusión o el desconcierto, el poeta apuesta a una espera que es victoria en el poema la desolación es vencida por la acción implícita en el verso que logra deshacer todo dolor y abrir caminos en la barca del lenguaje para pescar

"Me sacó el corazón
de los caminos
torcidos".

Para el poeta el amor es previo al aliento iniciático que da vida a todas las cosas. Es el génesis de todo testimonio de existencia. Es el estado donde se originan el bien y el mal. Desde él se dibuja la rosa de los vientos que dicta los rumbos del afecto

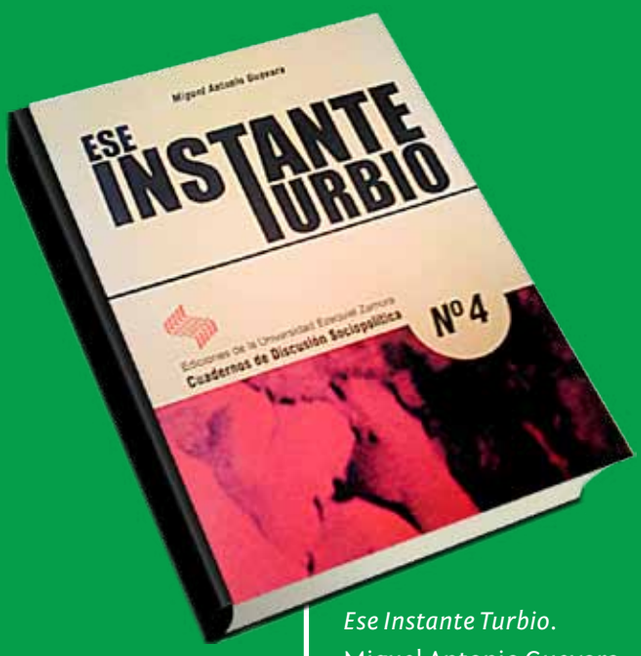
"Antes de la brisa
está el amor".

Marco Aurelio es una barca y su libro *Cáncamo* reúne las amarras de gran parte de los sentimientos originarios que constituyen su condición humana. Navegar estas páginas atados a una extensa gama de sentimientos hacen de este libro testimonio lírico y aporte puntual a la voz delicada y gentil que forma parte de la inmensa gama de tonos que conforman a la poesía universal

El vodka, el canto de la balalaica, las lecturas de Bulgakov, Dostoievski, la experiencia viva de La Guaira y el recuerdo de Yugoslavia viajan atados a este *Cáncamo* que hoy ofrece a nosotros, para atar los cabos de un ensueño, que desde ya nos lleva a navegar por toda la poesía.

José Javier Sánchez

La palabra rebelión



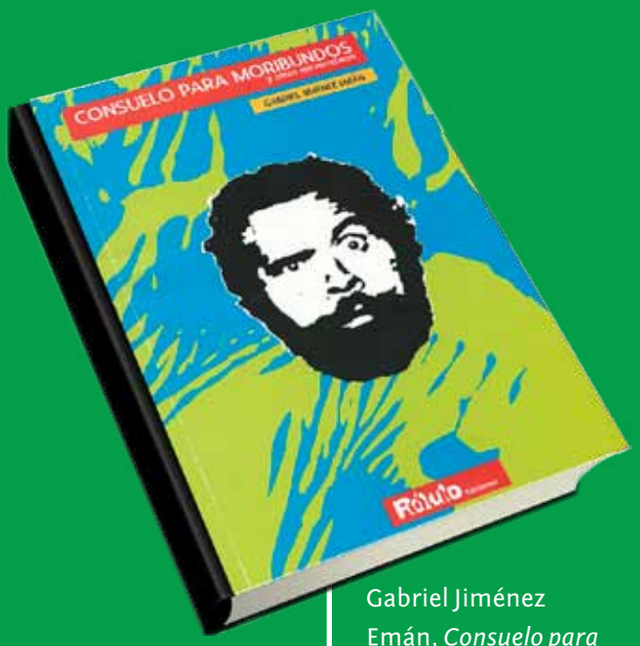
Ese Instante Turbio. Miguel Antonio Guevara, Ediciones de la Universidad Ezequiel Zamora, Barinas, 2012.

Para crear también el duro verbo a martillazos, como dijo aquel y este refrenda. Ese instante turbio abre con la palabra rebeldía, "la palabra que se atasca en la imposibilidad de decir". Urbana perplejidad sin sujeto, verdades a medias, "verdades verdaderas y lógicas implacables". La palabra, la destrucción, el coñazo, ("A través de los cuerpos esperamos lo violento"), el modo de encabritar el alma para llegar a las propias conclusiones, observaciones, perspectivas. El verbo no se hizo carne para legitimar "la espuela ausente del talón sin espanto". La herida, la clarividencia, la ruptura, golpe para ser atendido, "Llámese náusea, / llámese angustia, / llámese nombre o guarida". La palabra que no cesa de abrir, romper, cerrar; la palabra de la vocación que no explica ni acaba con el vocablo percusivo de la ausencia; la borrada, tachada, doblegada acústica del grito. Interrupciones, malencuentros, funciones disfuncionales para escuchar las voces, los retratos sin tratos con la imagen, las preguntas abiertas y escamoteadas por los bombillos: "¿Quién ha dicho / que no podemos trastabillar a plena luz, / gritar en recintos abiertos / nuestra inconformidad / para luego reír y ser celebrados / por nuestras decepciones?" ¿Quién que no sepa que los límites están para la mofa, la burla, el desenfado que quiere ir más allá de un destino previsible, o una hendidura huracanada, contenida a reventar para lanzarnos sin asombro? Urge entonces "develar secretos / que residen en la crepitación de las cosas". Sacudirse la materia de las apariencias, cavar hasta la orfandad, desmentir la arquitectura de los hechos "y al final oír una frase inentendible". Única vía para abandonar los bostezos de una obviedad vacía, de un oráculo ruin, cacofónico, envejecido. Y además después permanecer igual en la inquietud, el desinterés, el tedio, aunque de vez en cuando aparezcan algunas rocas. Aquí la plenitud no tiene cama ni hamaca donde descansar, el circo domina la puesta en escena, la faena incrédula de un mago pasado por la decrepitud del tiempo. Ninguna inocencia prevalece en el campo minado de los versos, ninguna épica cuando el pensamiento muele las antorchas, solo poner en duda y andar despacio, apenas anotar la inconsistencia abismal de lo crudo, la madeja terrible de lugares comunes. Parece decir el poeta que es necesario interrumpir la secuencia con parodias, y evitar la osadía de los cantos. Pensar, evitar los puentes con disciplina. Ya pronto su tinta se irá también por la plenitud en reversa del sarcasmo. Y las hienas se reirán al ver la luna llena pasar como un instante escurridizo, como un error oportuno: "Hay que limitarse a dejar la astronomía de un lado; / no se trata de un experimento de ciencias naturales / mucho menos de un ensayo afrodisíaco". Y saber finalmente que "Estamos multitudinariamente solos".

Este libro de Miguel Antonio Guevara joven e inquieto escritor, analista político y editor barinés (1986), es un valioso aporte a la reflexión sobre la poesía en la actualidad. Se trata de una escritura que construye su imaginario con una contención muy consciente de sí misma, con una parquedad atravesada por la distancia y una ironía que lo lleva a enturbiar las aguas desde el comienzo y sin hacerse notar (tanto).

Miguel Márquez

Hacia una cuentística total



Gabriel Jiménez Emán, *Consuelo para moribundos*, Rótulo Ediciones, Colección Cuento, San Felipe, estado Yaracuy, 2012.

Cada vez nos interesa más, no lo que un autor ha dicho,
sino lo que hubiera querido decir;
no sus actos sino sus proyectos;
menos su obra real que su obra soñada.
Emil Michel Cioran

Gabriel Jiménez Emán, sin duda, dentro de la historia de la cuentística venezolana del llamado microrrelato o ficción brevísima, ha sido nuestro narrador más prolífero, perseverante, estimulante y acertado. Ya casi son cuatro décadas, y cuantos logros y aciertos, en las que Gabriel Jiménez Emán ha escrito cuentos extraordinarios y tan valiosos, que lo han ubicado desde hace tiempo en el selecto grupo de cuentistas imprescindibles de la literatura latinoamericana. Desde los cuentos de *Los dientes de Raquel* de 1975 hasta *Consuelo para moribundos*, libro aparecido en el mes de julio del 2012 bajo el sello editorial de Rótulo Ediciones (San Felipe, Estado Yaracuy) y que estamos presentando aquí en Barquisimeto, este narrador mantiene la vivacidad tonal del relato, el enternecimiento crítico del absurdo, la experimentación de las posibilidades técnicas de la narrativa, y éstas son algunas de las cuestiones narratológicas fundamentales en las que la hechura ficcional suya se afinca y decanta, con la intención de agudizar los sentidos a los lectores.

En *Consuelo para moribundos y otros microrrelatos* Gabriel Jiménez Emán vuelve a desplegar todo el inmenso poderío que lo caracteriza como narrador y demuestra que, con todo lo real que haya, y también con todo lo irreal que exista, se pueden escribir infinidades de cuentos, sin menospreciar o excluir cualquier asunto, por pequeño o marginal que éste pueda llegar a ser. A los cuentos de *Consuelo para moribundos* los atraviesa la mirada calidoscópica, a veces cruenta, a veces tierna, síntesis de ambas por instantes, del ficcionador que, al desdoblarse en verosimilitudes, promueve la otredad como la atmósfera humana en lucha consigo misma y con el mundo que la rodea, y donde el ser y el no ser están aferrados, a veces exclusivamente, al mecanismo paradojal con los respectivos dictámenes de inesperados golpes de asombros narrativos, propiamente absurdos o surreales, con los que pueden especular de cuento en cuento los lectores, deliciosamente.

Lo fascinante de un libro como *Consuelo para moribundos*, entre las otras benignidades literarias que posee, es el hecho de que permite empezar a leerlo por donde queramos y, por supuesto, terminarlo, de igual modo, por donde se quiera. Así que podemos comenzar, digamos, por el cuento titulado "Introducción a la filosofía", donde podemos leer esta idea clave y maravillosa: *La*

realidad es lo que vemos. La irrealidad es lo que no vemos, es lo que sentimos. Pero lo que sentimos es real; por lo tanto también lo irreal pertenece a la realidad, como lo que pensamos, que no es real hasta que no lo expresamos. Cuando expresamos algo estamos expresando la realidad de lo irreal". Al parecer es en esta suerte de realidad irreal o viceversa, donde yace la potencia literaria y la fortaleza expresiva de la ficcionalidad de la cuentística de Jiménez Emán. Por lo tanto, sin medias tintas hay que señalar que estamos frente a los cuentos de un narrador destacadísimo que escribe de acuerdo a la visión del mundo, las pautas y los criterios propios de la literatura fantástica. De allí que sea normal encontrar, aquí y allá lo largo de *Consuelo para moribundos* cuentos que presentan cierta familiaridad con las narraciones de Borges y de Cortázar. Cuestión que enaltece mucho más la propuesta literaria de Gabriel Jiménez Emán, porque él está conscientemente integrado al devenir de la prestigiosa tradición de la cuentística escrita en español.

Consuelo para moribundos y otros microrrelatos está compuesto por cincuenta y nueve narraciones, entre las cuales hay tres hipermicrorrelatos (a los que volveré más adelante) treinta y cuatro microrrelatos de una página, veintisiete cuentos de más de una página y once cuentos y microrrelatos escritos en diálogos. Gabriel Jiménez Emán ha sido siempre fiel a la necesidad de elaborar sus ficciones experimentando con distintas alternativas compositivas. En este sentido, el estilo estructurante que revela los cuentos de Jiménez Emán impresiona por la movilidad y la agilidad en los que se desenvuelve el tema y la historia, nunca llega a narrar desde el regodeo del ensimismamiento producido por el cúmulo de descripciones lentas e inútiles que terminan apagando el impulso cuentístico; así como tampoco permite que la escritura se vuelva pesada, y por lo tanto, concluya estancándose a fuerza de inventarios cuyo uso desmedido, —aunque ayuda a extender la historia— contradice y agota los hallazgos literarios que pueda haber en el universo de determinado relato.

Fuera de las atracciones que me generan todas las narraciones de este libro, y con el permiso del autor, confieso que a mí me gustan mucho los cuentos "Para conquistar la mujer perfecta" y "El verdugo lúcido". La perfección de estos cuentos, por lo menos en lo que a mí concierne, tal vez esté en el hecho de que encajan milimétricamente en el canon del cuento perfecto, redondo, exacto. Precisamente, el argentino Carlos Mastrángelo aporta los criterios teóricos narrativos que debe poseer un cuento para ser un buen cuento: Primero) un cuento es una serie breve y escrita de incidentes. Segundo) De ciclo acabado y perfecto como un círculo. Tercero) El argumento, el asunto y los incidentes son esenciales. Cuarto) Única e ininterrumpida ilación. Quinto) Sin grandes intervalos de tiempo ni de espacio. Sexto) Final imprevisto, adecuado y natural.

No voy a cometer la falta de contarles el tema y la historia de estos cuentos que, repito, considero perfectos, y menos adelantarles los inesperados, deliciosos y fantásticos finales que, seguramente, los dejarán pendiendo de un hilo, con la respiración contenida o el corazón apretado, que según parece es el estado natural en el que Gabriel Jiménez Emán anhela que permanezcan sus lectores. Porque ya sabemos cómo es su literatura, no nos extraña que el estilo de *Consuelo parta moribundos* siga siendo humorístico, satírico, irónico, en definitiva gustosamente ingenioso, pero como siempre aportando profundizaciones y perfecciones, que revelan el tremendo dominio de este autor sobre las posibilidades de este género literario dificilísimo por demás; y esto no sólo influye en lo que concierne a su propia obra sino en las expectativas de nuestra cuentística venezolana más actual, importante e imprescindible.

No quisiera terminar esta nota sin referirme a eso que me he atrevido a calificar de hipermicrorrelatos. Como ya apunté más arriba, son tres textos, dos de tres líneas y un texto de dos líneas, los cuales llevan por título "Sueño", "Adán y Eva" y "Cautela". Leámoslos:

Sueño

—Tengo sueño ahora, mucho sueño...- dijo Dios. Luego se quedó profundamente dormido: al poco rato comenzaron a aparecer las imágenes que crearon al mundo y los seres.

Adán y Eva

"Te deseo con todas las fuerzas de mi alma", le dijo Adán a su costilla, y pasó a devorarla después de haberla asado bien a la parrilla.

Cautela

Debo entrar muy cautelosamente a esta página, no vayan a despertarse antes de tiempo todos los fantasmas.

Pienso que en estos tres hipermicrorrelatos de tierno humor y de humor del absurdo está contenido, en síntesis y a grandes rasgos, el espíritu narrativo que caracteriza a este libro. En este tipo de relatos, Gabriel Jiménez Emán es insuperable. Es sabido que tanto el hipermicrorrelato como el microrrelato debilitan las divisiones estancas y las etiquetas conservadoras impuestas al arte de narrar, para mezclar los intereses poéticos y movilizarse hacia el ámbito de la literatura transgenérica. Para Cortázar, la génesis del poema y el cuento breve están unidos desde Baudelaire, están hechos de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen "normal" de la conciencia. No podemos olvidar que Gabriel Jiménez Emán es también un poeta de dilatada trayectoria, y su obra poética ha sido recogida bajo el título *Balada del bohemio místico* (1973-2006) publicada en 2010. Por cierto, vaya carcajada ocasiona tal título paradojal, muy propio de este escritor caraqueño-yaracuyano, como lo podemos constatar en los cuentos de *Consuelo para moribundos.* Tampoco olvidemos que nuestro autor publicó en 1980 *Los 1001 cuentos de 1 línea,* que con su hipermicrorrelato "Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello" se ubica entre los grandes narradores de este tipo de ficción, al lado de Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Enrique Anderson Imbert, Nicolás Guillén, Alejandra Pizarnik o Rubén Darío.

No en vano en el cuento "Ficción y realidad", la voz del escritor dice: *"Te lo confieso, amigo, a veces me asalta la clásica confusión entre realidad y ficción".* En cuanto al aspecto que estamos tocando, esta confusión estaría dada entre el poema y el cuento.

En este nuevo libro, con portada de Santiago Pol (nada más y nada menos) se ratifica ampliamente la calidad de la que es capaz un escritor de oficio y de entrega a la literatura, como ha sido él durante tanto tiempo. Por otro lado, se produce aquí un acierto descomunal de los integrantes de Rótulo Ediciones, en particular del amigo Libardo Linares, quien se ha empecinado en hacer de San Felipe –desde el punto de vista editorial— una referencia para la literatura venezolana, y ya lo está logrando.

Consuelo para moribundos y otros microrrelatos obliga paulatinamente, y de cuento a cuento, a que los lectores vayan convirtiéndose en cómplices, por obra del dominio de la seducción y la confidencialidad de la poderosa *ars narrativa* de Jiménez Emán, ya que de pronto el narrador elimina las distancias creadas entre el autor, el cuento y el lector, con la intención de borrar las enajenaciones entre el funcionamiento de los distintos factores que participan de la creación literaria (el escritor, el cuento, el lector) elimina esos roles o papeles. El autor rompe –al puro estilo brechtiano— con la ilusión narrativa, y al hacerlo nos sorprende con la otredad, en la que tanto le gusta apoyarse continuamente nuestro escritor, y nos invita a ser autores también, es decir, a completar el proceso del lector ideal. En tal sentido el narrador, como en una sutil venganza, nos dice: *"Anda, lector, anímate, escribe yo el cuento donde yo aparezco mirando esta página; tú estás ahora en el fondo de ella tratando de lanzarme este chorrito de tinta a la cara, que me ha hecho cerrar los ojos y me ha obligado a borrarte y borrarme".*

Carlos Ildemar Pérez

Fuegosas / juegosas crónicas que achicharran

Igor Delgado Senior, *Fuegos de palabras*. Crónicas de un cronista crónico. Caracas: Monte Ávila, 2011.

Aunque nacido por casualidad en Cuba, Emilio Mira y López (1896-1964) fue un célebre médico psiquiatra catalán, endiosado por ser el supuesto provocador de una revolución en la medicina y la psicología peninsular e hispanoamericana.

En nuestras clases de Psicología de la Educación, también se nos dijo que este mismo señor diseñó en los años treinta un curioso test de personalidad denominado "psicodiagnóstico miokinético", con el cual puede inferirse en fracción de segundos si un individuo o individua es o será gavilán o paloma.

Pero, como no existe psiquiatra cuerdo, ese mismo caballero publicó en 1947 un libro titulado *Cuatro gigantes del alma: el miedo, la ira, el amor, el deber* (Buenos Aires: Ateneo). Y con ese libro demostró su mal humor, pues allí aparece una definición de humorista de "Míra-me y no me toques". Aparece reseñada en *Fuegos de palabras* y es la siguiente:

> "[los humoristas] son seres hipocondríacos, resentidos, carcomidos por la envidia, incapaces de resistir una seria crítica, ni tampoco de realizar una obra generosa... si los humoristas tienen algún genio éste es, casi siempre, de perros, mas no de perros cualesquiera sino de perros rabiosos". (cf. Fuegos de palabras, 2011: 80).

De haberlo conocido, mi ácida y maracucha tía Eloína pudo haberle respondido tranquilamente al psiquiatra:

-Mirá, Mira, humores perros que no conozcáis no les jurunguéis la cola.

Sin embargo, aunque con las dudas del caso, aceptemos de momento tan destemplada afirmación y, puesto que "perro" y "can" a veces son sinónimos, digamos para iniciar esta presentación que, además de crónico, Igor Delgado Senior es un humorista can-ónico. Aparte de eso, es también abogado y, como afortunadamente no hay abogado sin mácula, a fin de rememorar sus experiencias de niño -ya sabremos por qué- se hizo Licenciado en Letras. Adicionalmente, estamos seguros de que si le aplicáramos el test de "psicodiagnóstico miokinético" de Mira y López, seguramente que, como el agudo y sagaz escritor que es, se nos revelarán algunos "trastornos en la integración constitucional de su personalidad". No es normal Igor; alguna perturbación mental debe padecer. Algo extraño en su comportamiento ha de tener quien no se harta de mostrarnos, primero, que es incansable en eso de combinar divertidos juegos de palabras y, segundo, que las posibilidades del lenguaje para quien lo maneja con tanta maestría

y elegancia, son inagotables. Por mucho que se lamente de ello, Delgado Senior no podría además dirigir ningún consejo comunal porque detesta eso que se llama el lugar común: "Quien desee escribir bien- asevera en una de sus crónicas- deberá alejarse del 'lugarcomunismo' que tanto daño hace a la cabal literatura". (p. 109).

Como él es jurisprudente y yo juro ser imprudente, puedo afirmar que, más que convencionales artículos de prensa, sus crónicas resultan auténticas y urticantes sentencias, contundentes fallos o incuestionables dictámenes. De allí este segundo lote de sus *Fuegos de palabras*, ahora subtituladas *Crónicas de un cronista crónico,* publicadas por Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2011).

En uno de los escritos de este libro, el autor refiere que su célebre padre suyo de él, Kotepa Delgado, cuando tenía que castigarlos por alguna barrabasada infantil, los obligaba a él y a su hermano Franzel, a hacer resúmenes de libros o a escribir cuentos. Es decir, mientras a otros nos caían a correazo limpio o a coscorrones, a ellos les aplicaban una tunda de palabras. Así cualquiera sale humorista y escritor. Puedo imaginar que mientras mayor fuera la falta, más grueso o más complicado el libro que habrían de resumir. Y a juzgar por la experticia en travesuras verbales demostrada por Igor, más de una vez le debe haber correspondido sintetizar *El Quijote* o el *Ulises* de Joyce.

¿Qué puede resultar entonces de tal situación sino un sujeto como el que describiera Mira y López?

Un nada realengo cronista que no deja descansar al lector y le cae a dentelladas verbales cada vez que se atreve a iniciar la lectura de cualquiera de los artículos recogidos en ese volumen. Es decir, de otro modo no podríamos entender de dónde ha sacado el autor tantos recursos para no dejarnos descansar desde que iniciamos la lectura hasta que cerramos la última página del volumen. Me ha contado también Yuri, su esposa cómplice y también su víctima más recurrente desde hace varios años, que ella sospecha que nunca de niño Igor conoció ni el trompo ni el gurrufío ni las metras. Solo jugaba con palabras, como lo ha seguido haciendo desde que se convirtió en cuentista, ensayista y cronista.

Luego de esta introducción en las que hemos revelado algunos secretos de su paso por la edad de la inocencia, tenemos ahora que hablar del libro.

Primero lo primero: el libro que hoy hemos traído a sacramento bautismal no es el primero. Ígor tiene ya en su egoteca seis volúmenes de cuentos: *Ephphetae* (1979), *Relatos de Tropicalia* (1985), *Sexo sentido y otros cuentos* (1978), *Sub-América* (1992), *Si me han de matar mañana* (1999) y sus presuntos *Cuentos completos* (2010) que no son tan completos porque nos consta que hace poco ha terminado otro libro de narraciones breves. Es también autor de un curioso volumen al que nunca nombra, uno de sus más tempranos hijos del que yo intuyo que es bastardo: *Lectura de tres mensajes publicitarios* (aproximación semiótica), (1979.) Y además publicó una selección anterior de crónicas en 1991, con el mismo título de la que aquí comentaremos, pero con diferente subtítulo: *Fuegos de palabras. Crónicas de la crisis crónica* (Contexto Audiovisual 3 / Pomaire). Esa primera selección correspondió al lapso 1980-1990 e incluyó sesenta y cinco textos. Para alimentar mucho más el morbo de Mira y López con esas obsesiones sexuales que tanto aturden a algunos psicoanalistas, faltó que en lugar de sesenta y cinco fueran sesenta y nueve. De haber sido así, es posible que la conclusión más importante del test de personalidad lo hubiera descrito como "delgado humorista morboso que escribe para lectores senior".

Las que hoy comento corresponden al período 1990-2003, año en que, si no recuerdo mal, cesaron sus colaboraciones para el diario *El Nacional.* Pero, ojo, tampoco son todas las que publicó durante ese lapso: se trata de una selección. Impecable escogencia, por cierto, porque las leemos hoy, en pleno 2013, y todas mantienen una indiscutible vigencia al dibujar un insólito país de ficción donde lo imaginario se confunde con la cotidianidad, lo que a su vez nos recuerda el acierto de quien las redactó para un periódico del futuro y no de ayer, es decir, para la permanencia. Según una cuenta simple, las crónicas de ese segundo período debieron ser por lo menos más de seiscientas setenta

y aquí apenas aparecen setenta y una. O sea que también estuvo cerquita de mi aspiración porno pero esta vez se pasó.

Segundo lo segundo: ni un segundo puedes despegar la vista de las doscientas ¡sesenta y nueve! páginas del libro. En él encontrará el lector de todo como en botica y se percatará además de que cada texto es una pedrada en el mero ojo del boticario que se aventure a leerla. Allí hay, por ejemplo, sugerencias de definiciones que muy bien pudieran dar luces a la Real Academia Española, ahora cuando se dispone a lanzar en el 2014 la vigésimo tercera edición del popular DRAE. Hay más de una centena de sabias definiciones distribuidas en varios de los artículos pero vayan algunas de ellas al azar, como abreboca para animarlos a leer el libro:

> Abusiva: aplicarle el IVA al transporte urbano
> Disipar: pareja de agentes de la DISIP.
> Longaniza: ciudad de Francia que es muy larga.
> Montículo: subir el trasero a un sitio alto.
> Patológico: tipo del otro lado que razona correctamente.
> Tangente: dícese de una persona muy educada. Por ejemplo, "¡Pedro me parece tangente!".
> Tómbola: la esposa del tombo.

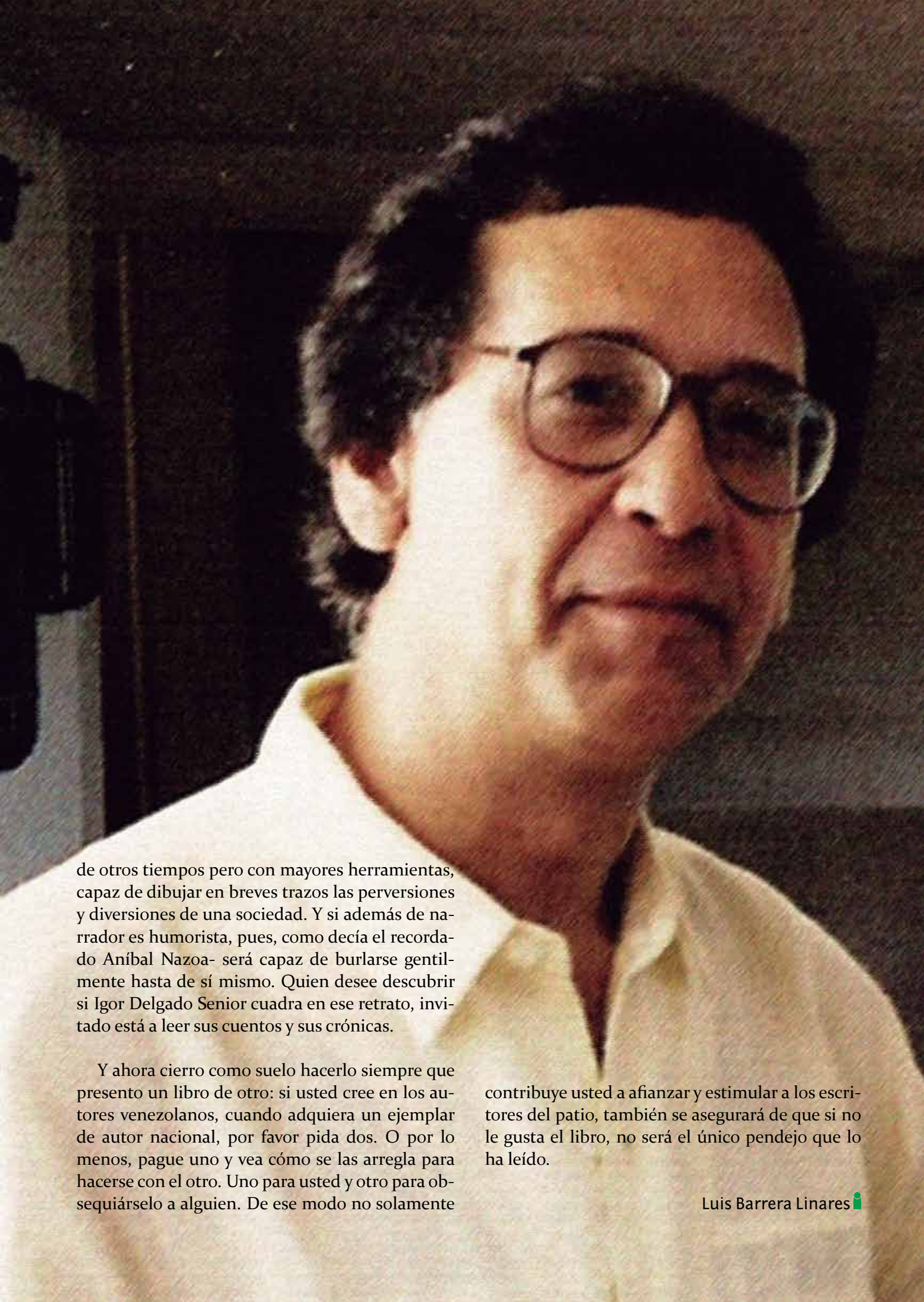
En varias de las crónicas el autor asume esta delicada tarea de experto lexicógrafo. Hay muchas otras en las que, dentro de la misma tónica, se dedica a desarrollar textos "especializados" en diversas áreas del conocimiento: geografía, mecánica automotriz, farmacología, "muertología", medicina, cuerpo humano, economía y banca, música, y muchos más. Sin repetirse ni una sola vez, construye cada artículo valiéndose de eso que los lingüistas llaman campos léxicos (conjuntos de voces que giran en torno de una misma temática, actividad, área, etc.) y en su caso, antes que "campos léxicos", podríamos denominarlos campos de concentración... para la risa y la sonrisa. Insisto en que los hay de toda naturaleza, pero permítame el lector, el escucha, el vidente y el oyente que apenas reproduzca un fragmento de uno de los textos, el que se titula "Crónica de pico y pala", cuyo tema es una huelga de los trabajadores del Cementerio General del Sur. He aquí parte de la declaración de un dirigente sindical:

> -Estamos muertos de hambre desde tiempo (in)Memorial y el gobierno, desatendiendo La Voluntad de Dios, no quiere concedernos La Equitativa suma que exigimos para no fenecer totalmente en este Vallés de lágrimas. Nuestra dieta diaria se resume a consomé y chocolate, pero las autoridades hacen lo que les sale del forro (de urna)" (p. 218, subrayado mío, LBL).

Quienes hemos vivido la experiencia de escribir columnas semanales para la prensa, sabemos de las angustias padecidas cuando no se nos ocurre nada y en el periódico están esperando nuestro texto, aparte de que, cuando intentamos el humor en lo que escribimos, los lectores suelen creer que somos una máquina imparable de ocurrencias, personas chistosas que de cualquier situación hacemos una broma. Nos confunden con los cómicos y a veces hasta se decepcionan cuando descubren que también, cuando es necesario, podemos ser más serios que una foto de papel moneda.

Cuando leo o releo las crónicas de este nuevo libro de Igor Delgado Senior, se me revuelve una cochina envidia profesional al poder dar fe psicótica de que este sujeto no falló ni un día de la semana, durante los trece años en que fueron publicados los textos seleccionados para este libro. Puedo certificarlo porque se trata del mismo período en que con él compartimos página. Valga entonces la necesaria y fraterna jaladita pública: de su maestría para los juegos y la trapisonda lingüística hemos intentado alimentarnos desde hace muchos años. No obstante, tenemos que decir con la "originalidad" que nos caracteriza: si fuimos "escasios" en el aprendizaje, no debe achacarse la culpa a sus "abundiosas" enseñanzas.

Concluyo entonces alertando sobre un asunto necesario: un narrador (sea cuentista, novelista o cronista) es un mirón recurrente y peligroso que está pendiente de todo, aun cuando a veces se haga el trujillano. En cualquier reunión, por ejemplo, una presentación de libro, charla con la gente y parece que no está mirando nada pero tiene las antenas dispuestas en todas direcciones. Es un fisgón, un cotilla, un averiguador insaciable pero inadvertido que -como dice mi tía Eloína- generalmente se "hace el guarinei", el tonto, el que no quiebra un plato. Es el articulista de costumbres



de otros tiempos pero con mayores herramientas, capaz de dibujar en breves trazos las perversiones y diversiones de una sociedad. Y si además de narrador es humorista, pues, como decía el recordado Aníbal Nazoa- será capaz de burlarse gentilmente hasta de sí mismo. Quien desee descubrir si Igor Delgado Senior cuadra en ese retrato, invitado está a leer sus cuentos y sus crónicas.

Y ahora cierro como suelo hacerlo siempre que presento un libro de otro: si usted cree en los autores venezolanos, cuando adquiera un ejemplar de autor nacional, por favor pida dos. O por lo menos, pague uno y vea cómo se las arregla para hacerse con el otro. Uno para usted y otro para obsequiárselo a alguien. De ese modo no solamente contribuye usted a afianzar y estimular a los escritores del patio, también se asegurará de que si no le gusta el libro, no será el único pendejo que lo ha leído.

Luis Barrera Linares

Una visión global de nuestro legado guitarrístico

La guitarra en Venezuela: desde sus orígenes hasta nuestros días, Alejandro Bruzual, Banco Central de Venezuela, Caracas, 2012. ISBN: 978-980-394-073-7.

Si los indudables logros que la musicología positivista dejó en Europa a lo largo de 150 años de actividad pueden verse quizá como tarea ya cumplida, constituyen aún materia pendiente en el caso latinoamericano. Quizá por ello, en la mayoría de nuestros países estamos ayunos de aquellos productos predilectos de esta clase de musicología -buenas historias generales y obras de referencia como diccionarios, enciclopedias, tesauros o catálogos- que ofrezcan narrativas consistentes, visiones globales, estudios holísticos y de conjunto. Hablamos en suma de los grandes relatos tan denostados por la epistemología postmoderna.[1] Para poder comprender la música de nuestro continente en toda su dimensión, falta aún recoger ingentes cantidades de datos, rescatar y exhumar centenares de fondos musicales hasta ahora ignorados u olvidados, ordenar archivos y colecciones de música (partituras, grabaciones, videos, iconografías, etc.), publicar inventarios y catálogos, editar y publicar partituras, interpretar y grabar repertorios desconocidos, establecer instituciones musicológicas sólidas y permanentes, buscar fondos para sostener toda esta actividad. Si a ver vamos, se trata de un programa de positivismo puro y duro. Desde esta perspectiva, resulta difícilmente criticable que la musicología en América Latina siga aferrada a una etapa aparentemente superada por la disciplina en otras regiones del mundo, ya que estos productos resultan imprescindibles para soportar la base de cualquier discurso musicológico ulterior. Nadie puede por tanto escandalizarse por ello, toda vez que en muchos de los países latinoamericanos estos insumos son o muy primarios, o simplemente inexistentes.

Todas estas disquisiciones vienen al caso al comentar la última publicación de Alejandro Bruzual, *La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días.* El título del libro anuncia de por sí un programa definidamente positivista, en el sentido que Joseph Kerman le da al término dentro de la disciplina musicológica.[2] El examen de la organización del texto en ocho capítulos ratifican esta impresión inicial, al ofrecer una estructura lineal estrictamente cronológica, como es usual en este tipo de trabajos, arrancando desde los "Orígenes de la guitarra de concierto en Venezuela", pasando por "La guitarra en el siglo XX antes de

[1] No deja de ser significativo el énfasis de trabajos recientes en esta corriente, como el de Juliana Pérez González, Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000), publicado en Bogotá por la Universidad Nacional de Colombia en 2010; el de Javier Marín López, Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico, publicado por la Universidad de Jaén y la Sociedad Española de Musicología en Jaén en 2012, o la Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950, de Juan Pablo González y Claudio Rolle, publicado en Santiago por las Ediciones de la Universidad Católica de Chile en 2005.

[2] Joseph Kerman, Contemplating Music. Challenges to Musicology, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.

la creación de la cátedra: primera generación", "El inicio de la escuela guitarrística", "La segunda generación y la profesionalización de la guitarra", la "Realización creativa de la segunda generación", la "Consolidación y nuevas influencias: tercera y cuarta generaciones", una evaluación de la guitarra venezolana a "Finales de siglo ", y una "Aproximación a la guitarra en otras estéticas", para terminar con una coda del siglo XXI: "Una década de guitarra en un nuevo milenio". En este mismo orden de ideas, el libro ofrece como corolario tres exhaustivos anexos actualizados hasta 2010: una "Discografía guitarrística venezolana"; un "Catálogo de composiciones originales venezolanas para guitarra"; y una "Cronología básica de la guitarra en Venezuela".

Esta forma de mostrar los datos –cuantitativa, orgánica, secuencial y evolutivamente- resulta en este caso particular, un recurso inexorable para reconstruir la manera en que Venezuela fue constituyéndose paulatinamente a lo largo del siglo XX en una referencia mundial en lo concerniente a la guitarra. No estamos seguros de si el libro habría podido organizarse de un modo diferente, de una manera quizá más acorde a las modas académicas en boga. Porque como bien dice Paul Feyerabend, las teorías definen los hechos observables, y éstos a su vez las teorías, por lo que a primera vista luce extremadamente complejo pensar cómo se podrían conciliar los datos obtenidos por Bruzual con una musicología de orientación más crítica, en el sentido Kermaniano del término.[3] Pero más allá de esta discusión epistemológica, no cabe duda alguna respecto de los satisfactorios resultados alcanzados por Bruzual, en el sentido de que existía desde hacía ya mucho tiempo una imperante necesidad de un balance comprehensivo del excepcional desarrollo de la guitarra en el país durante el siglo XX, y diera cuenta de su significativo aporte a la historia general de la música en ese período. El libro de Bruzual contribuye de manera inequívoca y fehaciente a hacer del dominio público este hecho trascendental, reducido como estaba hasta ahora a los cenáculos musicales. Este es probablemente su más grande acierto.

Siguiendo este orden de ideas, habría que aclarar que Bruzual no pretende jamás vendernos una historia "objetiva" ni mucho menos.[4] Por el contrario, no oculta en ningún momento sus intenciones de centrarse en lo que denomina la "guitarra de concierto"[5], la "guitarra *savante*" como en algún lugar la califica,[6] o el "movimiento de la guitarra académica",[7] área en la que el país ha hecho ostensiblemente su mayor aporte al instrumento. Cabe aclarar que no intenta tampoco con ello invisibilizar las expresiones folklóricas o populares de la guitarra, admitiendo más bien que se trata de tópicos -si no desatendidos en su trabajo- al menos no abordados con la profundidad requerida.[8] Evita expresamente entrar en la dicotomía de lo popular y lo culto, por considerar se trata de un terreno minado *a priori* por "las prácticas hegemónicas y de la dominación cultural".[9] La escasez de datos referentes a la guitarra en Venezuela en épocas previas al siglo XX le facilita además delimitar el marco a través de la cual mira los hechos históricos, dándole preferencia absoluta a la escuela guitarrística fundada por el maestro Raúl Borges y a todo lo relacionado con ella.

Independientemente de tal circunstancia, el autor legitima este énfasis en la idea de que Raúl Borges constituye inequívocamente "el punto de partida"[10] de la escuela guitarrística nacional, columna vertebral sobre la cual construye todo su relato y que atraviesa todo el libro. Si bien Bruzual no ignora los peligros que una hipótesis de esta naturaleza le procura, pero no se esmera demasiado en dilucidarlos. Y ello no es en absoluto criticable. Ignorar conscientemente las contradicciones, tal como lo hace Bruzual, le brinda ilación, coherencia, comprensibilidad y sistematicidad a su discurso histórico, articulándolo en torno a aquellos hechos y fenómenos que a su criterio poseen un

[3] Feyerabend plantea el problema de la inconmensurabilidad de las teorías científicas y los datos obtenidos con su concurso entre sí en su Tratado contra el método : esquema de una teoría anarquista del conocimiento, Madrid: Tecnos, D.L. 1981.

[4] Cf. sus explícitas declaraciones a este respecto en la p. 11 del libro.
[5] V. el título del primer capítulo del libro.
[6] Cf. p. 50.
[7] Bruzual se entrega en la p. 28 y ss. a una muy interesante discusión de este punto con Hugo Quintana. Se trata de una vieja diatriba entre ambos, que constituye sin duda una de los pocos debates de consistentes y de altura que hemos observado en la musicología venezolana de los últimos tiempos.
[8] Dedica un capítulo del libro al tópico, redactado a cuatro manos con Carlos García Carbó.
[9] Cf. p. 14.
[10] Cf. p. 36.

grado indiscutible de profundidad y complejidad musical, y que validan, legitiman y refrendan su paradigma. Si ese constituye el mayor pecado de los grandes relatos históricos, también es su gran virtud. Y este libro no se exime de ello. Tampoco tiene por qué hacerlo, si su objetivo declarado es tan abierto y preciso. Pues citando nuevamente a Feyerabend, suele ser vital para la subsistencia de los métodos y programas de investigación el desechar aquellas cosas, datos, fenómenos o hechos que se encuentran fuera del campo de visión de la ventana epistemológica elegida.[11]

A los fines justificar tal hipótesis, Bruzual se ve en la obligación de dar razones para no atender, por ejemplo, las expresiones guitarrísticas de la cultura de masas, y abocarse de lleno a estudiar un campo de la música que tradicionalmente ha sido considerado como elitista. Contrariamente a la opinión generalizada, el autor esgrime que la llamada "alta cultura" no está inevitablemente reñida con lo popular, y que por tanto no constituye forzosamente un fenómeno de naturaleza reaccionaria.[12] Considera que los medios de comunicación y la publicidad han impuesto interesadamente un canon de lo popular donde se oculta expresamente "su carácter ideológico y sus vínculos al poder del comercio (...) transfigurando todo 'valor' en modas e intereses pasajeros".[13] Con esto no hace sino ser coherente con el ideal estético propugnado por la escuela guitarrística de Borges (influida sin duda por el imaginario musical de Vicente Emilio Sojo), dedicado a ensalzar aquellas manifestaciones folklóricas y populares de raíz tradicional consideradas como genuinas y esenciales del pueblo venezolano, en desmedro de otras expresiones musicales mediatizadas de carácter urbano y comercial que comenzaban a surgir en esa época en el seno de las industrias culturales, y que terminaron por subsumir todas esas expresiones.

Esta discusión ha lugar aquí precisamente porque la distinción entre las culturas altas y bajas se encuentra en el corazón mismo del debate entre modernidad y postmodernidad,[14] y por ende, entre una musicología positiva y una musicología crítica tal como la entendía Kerman. Vista desde esta perspectiva, la hipótesis central del trabajo de Bruzual constituye una camisa de fuerza para comprender la naturaleza de las transformaciones operadas en un contexto muy diferente al que vio nacer la escuela de Borges, signada por un ideal de modernidad, progreso y vanguardia inexistente en épocas posteriores. De allí nacen sus juicios de valor hacia determinados fenómenos históricos, como cuando pone en evidencia el carácter eminentemente conservador del neonacionalismo presente en mucha de la reciente producción guitarrística del país (si a ver vamos, una actitud eminentemente postmoderna por parte de los compositores);[15] cuando señala a una generación de guitarristas por no haber hecho mayor cosa con la herencia recibida de sus antecesores (sin dar cuenta de las razones sociales, económicas, políticas o psico-sociales que los llevaron a tal conducta);[16] cuando justifica el que Ricardo Fernández Iznaola se haya convertido en el más conspicuo representante de su generación, gracias precisamente a las posibilidades abiertas por su rápido alejamiento del país (sin escudriñar qué elementos del contexto nacional hacían entonces inviable un desarrollo del programa moderno de la escuela borgiana),[17] o se endosa la decadencia de la guitarra al auge de la televisión en los años 50, obligando a los intérpretes a refugiarse en tascas y cervecerías (sin explicar por qué esto no sucedió con otros medios como la radio en los años 30).[18] Estos fenómenos resultan inexplicables si no se tienen en cuenta el auge mismo de la postmodernidad, que "describe el momento en el cual los antiguos enclaves modernistas son penetrados definitivamente por las formas y lenguajes oriundos de la industria cultural, siendo así integrados

[11] Feyerabend insiste en que todas las teorías científicas desechan o ignoran los problemas que contradicen su lógica central. Sólo así se comprende su tesis de la inconmensurabilidad de las teorías en competencia.

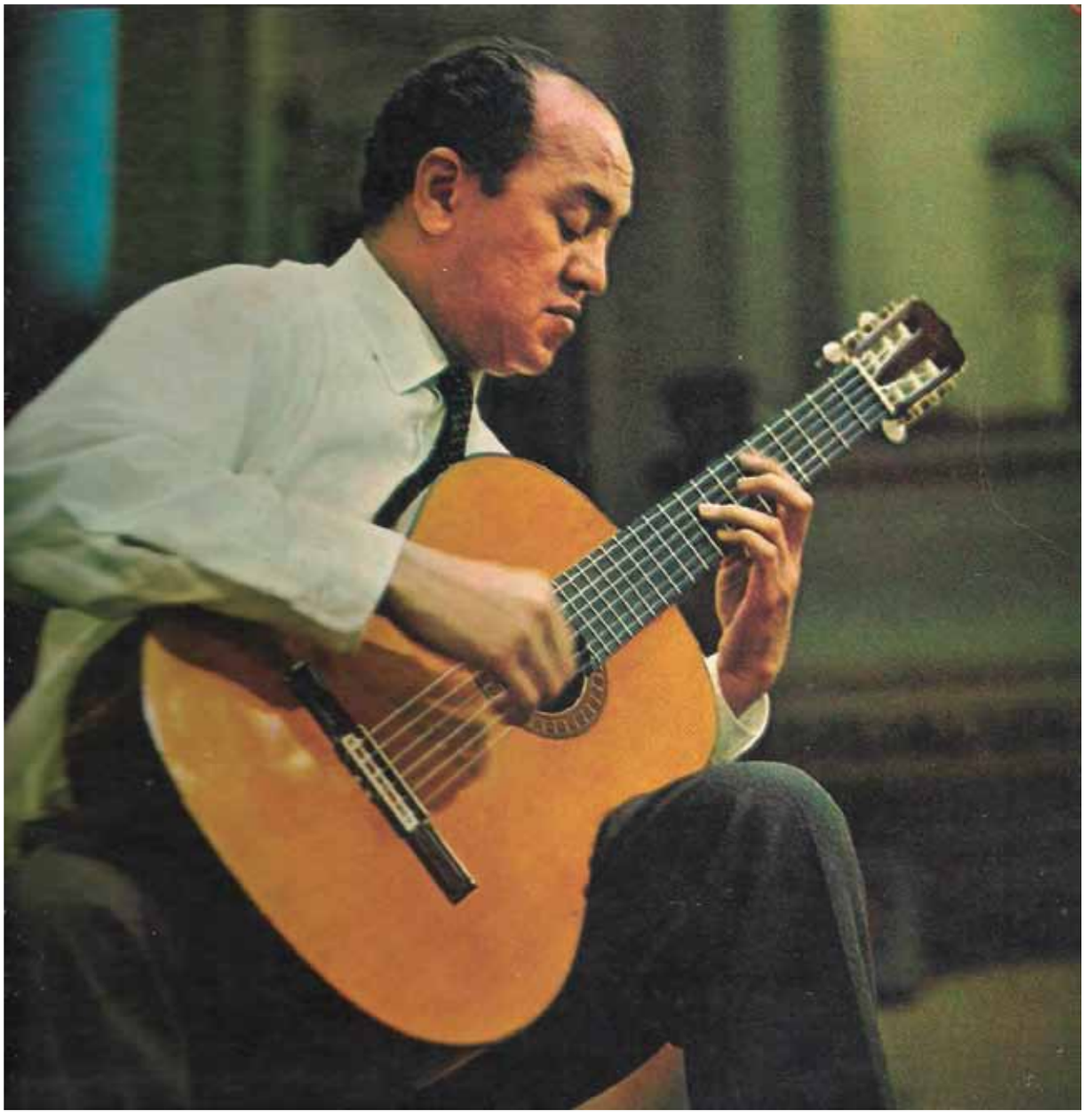
[12] Cf. p. 14.
[13] Loc. Cit.

[14] Maria Eduarda da Mota Rocha, "Notas sobre a dualidade entre 'alta' e 'baixa' culturas no campo cultural brasileiro", en Idéias 7, 2013, pp. 51-52.
[15] Cf. p. 234. Da Mota Rocha (íbid. p.56) apunta casualmente que en Brasil se dio una polémica muy fuerte entre el uso tropicalista de l la guitarra eléctrica en la música popular brasilera, y los conceptos modernos de identidad nacional a partir de la concepción de lo popular.
[16] Cf. p. 210.
[17] Cf. 215.
[18] Cf. p. 292.

también a la lógica más general de producción de mercancías desde el punto de vista de la constitución misma de las obras, y no solamente de su circulación a través del mercado".[19] Por lo tanto, resulta evidente que el marco de observación escogido por Bruzual impide dar una explicación plausible a determinados fenómenos y objetos que escapan de su campo de visión. Pero insistimos, esto resulta inevitable, porque ocurre con la elección de cualquier teoría o método científico.

Consecuencia de esta línea de pensamiento es la periodización de la escuela borgiana en cinco generaciones de guitarristas: 1) los precursores (donde destaca Borges como fundador y figura cimera de la cátedra de guitarra); 2) los primeros guitarristas profesionales egresados de la cátedra (ya todos fallecidos hoy salvo Alirio Díaz); 3) una generación de expansión y transición de la escuela, alumnos de los alumnos de Borges; 4) los artistas surgidos a partir de los concursos y festivales de guitarra; 5) la generación en ciernes. Esta periodización- además de facilitar notablemente la ubicación cronológica y caracterización de los

[19] Da Mota Rocha, p. 53, traducción nuestra.



Alirio Díaz, el primero en lograr la internacionalización de nuestra guitarra.

diferentes aportes de los protagonistas al movimiento guitarrístico, permite estructurar los capítulos del libro a partir de estas categorías.

Resaltan además cuatro elementos adicionales en la organización del libro. El primero de ellos es la inserción de un conjunto de pequeñas biografías a lo largo del texto, que gozan de relativa autonomía con respecto al hilo principal de la narración, derivadas sin duda de la ya amplia colección de excepcionales biografías independientes de guitarristas publicadas por el propio autor en el transcurso de las últimas dos décadas. Estas digresiones resultan imprescindibles para comprender el aporte propio de cada uno de los personajes en la medida que van apareciendo en la historia, dada la particularidad y complejidad de cada uno de ellos. El segundo elemento es el énfasis puesto en las visitas de intérpretes extranjeros como agentes del cambio en los repertorios y la técnica del instrumento en el país, así como la difusión de la experiencia venezolana -particularmente del repertorio local- en el exterior. El tercer asunto resaltante es la reseña sistemática de los aportes de los compositores no guitarristas al repertorio, lo que implica una confianza creciente por parte de los creadores en las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento. Y un último elemento lo constituye las referencias en el texto a aspectos que se consideran menores dentro de una historia general (pero que probablemente serían objeto de un análisis mucho más exhaustivo en un trabajo centrado en lo cultural, lo antropológico, lo social o lo económico) como son las menciones a las organizaciones, a los constructores de instrumentos, a los editores de música, a los circuitos musicales (festivales, concursos, salas de conciertos, medios audiovisuales), a la crítica y a la recepción de esta música, protagonistas principales de una musicología crítica.

El libro está lujosamente impreso en tapas duras, con tipografía impecable y un atractivo diseño que seduce la lectura. Además de ofrecer cuantiosísimos e inestimables datos inéditos hasta la fecha, el libro está pletórico de abundantísimas ilustraciones y fotografías que complementan sustantivamente al texto, de cuadros con repertorios de recitales y conciertos históricos, y ejemplos musicales en notación musical insertos en el texto. El libro incluye además dos discos compactos antológicos con una muestra sumamente representativa de intérpretes y obras venezolanas para guitarra, excelentemente bien mezclados a pesar del origen tan diverso de las fuentes de sonido, donde se puede constatar fehacientemente el altísimo nivel compositivo, técnico, y expresivo alcanzado por la escuela guitarrística borgiana, pregonado en el texto por doquier.

Este libro constituye sin duda el aporte más significativo que se ha escrito referente al conocimiento de la guitarra venezolana y su sustancial contribución al desarrollo del instrumento en el mundo. No existe en la literatura musicológica venezolana, y probablemente en la latinoamericana, un trabajo tan exhaustivo y concienzudo sobre éste instrumento. Bruzual ha dejado nuevamente abierta una línea de investigación fundamental en la musicología latinoamericana, tal como ya lo ha hecho en otros campos (nos referimos particularmente a su soberbia colección de música original para guitarra, a la cual se ha entregado con un entusiasmo digno de encomio). La calidad de su trabajo invita sin duda a emularlo en áreas como el piano, el violín, el clarinete, el canto, la composición o la dirección, donde América Latina cuenta con ejecutorias similares, pero no con investigadores tan esmerados y preparados que se dispongan a dar cuenta de lo hecho hasta ahora. La tarea por su lado ha sido cabalmente cumplida, pero deja en evidencia áreas desatendidas y carencias a la que la musicología continental debe dedicarse. Sospechamos que resultará difícil igualar una empresa de esta índole en mucho tiempo.

Juan Francisco Sans

Antonio Lauro y John Williams, Foto: Natalia Lauro

Se terminó de diseñar en el mes de julio de 2014,
en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos,
Caracas, Venezuela.
en los talleres de la Fundación Imprenta de la Cultura,
Caracas Venezuela. En su diseño se utilizaron
las familias tipograficas Garamond, Constantia, y Fontin Sans
En su impresión se usó papel glasé 150 y 250 gr.
La edición costa de 1.000 ejemplares.

República Bolivariana de Venezuela

CELARG

Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos

VII Edición
Premio Internacional de Ensayo
Mariano Picón Salas
2015

Bases VII Edición Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas

El Ministerio de Poder Popular para la Cultura a través del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Fundación Celarg) convoca a escritoras y escritores del mundo a participar en la VII Edición del Premio Internacional de Ensayo "Mariano Picón Salas", galardón que persigue honrar la obra y el pensamiento del ilustre escritor venezolano y estimular la escritura creadora de ensayo crítico.

PRIMERA: Podrán participar ensayos críticos inéditos sobre tema libre, escritos en lengua castellana, cualquiera que sea el país de residencia.

SEGUNDA: El Premio consistirá en la cantidad de cincuenta mil dólares (US$ 50,000) o su equivalente en moneda nacional, monto sobre el cual se aplicarán las retenciones previstas en la legislación tributaria vigente; diploma para el autor y publicación de la obra ganadora.

TERCERA: No podrán participar obras cuyos derechos de autor estén comprometidos con otras instituciones o editoriales, ni aquellas que resulten ganadoras en algún concurso cuyo fallo se haga público antes de la fecha de entrega del veredicto del Premio al que se refieren estas Bases. La Fundación Celarg contará con derecho universal de publicación y distribución de la obra, a través de diversos medios de difusión, con posibilidad de realizar coediciones y acuerdos que posibiliten la proyección internacional de la obra, con fines de democratización del acceso al conocimiento.

CUARTA: El ensayo debe tener una extensión no menor de cincuenta (50) cuartillas y no mayor de ciento cincuenta (150) cuartillas.

QUINTA: El texto debe ser presentado en formato carta, fuente Arial, tamaño 12, e interlineado de 1,5 líneas, páginas numeradas con márgenes superior/inferior e izquierda/derecha de 3cm. Debe presentar bibliografía y referencias según las Normas APA. La portada debe contener el título del ensayo y el seudónimo del autor. Los trabajos elaborados fuera del formato requerido o que superen la extensión indicada serán descalificados para concursar.

SEXTA: Las obras deberán ser enviadas en número de tres (3) ejemplares y una copia digital en CD a la siguiente dirección: VII Edición del Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Fundación Celarg), avenida Luis Roche con tercera transversal de Altamira. Caracas, Venezuela. Código postal 1062. En sobre cerrado se incluirán los datos de identificación del participante: título de la obra, nombre y apellido, dirección, teléfono, correo electrónico y breve nota biográfica.

SÉPTIMA: El cierre de la convocatoria será el día 31 de diciembre de 2014. Se admitirán las obras que hayan sido enviadas por correo postal y tengan matasellos de origen de esta fecha o anterior. La lista de participantes será publicada en la página Web de la Fundación Celarg (www.celarg.gob.ve). El fallo del Jurado será dado a conocer en acto público en febrero de 2015 y contendrá un juicio razonado sobre la obra premiada.

OCTAVA: El Jurado estará conformado por el ganador de la edición anterior del Premio y dos miembros designados para tal fin por el Consejo Directivo de la Fundación Celarg, cuyos nombres serán dados a conocer oportunamente.

NOVENA: El Premio se adjudicará por mayoría de votos. No podrá ser compartido. El jurado tendrá la potestad de sugerir la publicación de un máximo de tres (3) obras concursantes, en razón de su valor literario.

DÉCIMA: El Premio será entregado al ganador en acto público el 10 de abril de 2015 en la sede de la Fundación Celarg.

DÉCIMA PRIMERA: La participación en este Premio implica la total aceptación de estas Bases. Todo lo no previsto aquí será resuelto por el Consejo Directivo del Celarg según sus respectivas atribuciones y su decisión será inapelable.

Para mayor información puede comunicarse con la Fundación Celarg
a través del correo electrónico relaciones@celarg.gob.ve, o por los teléfonos (0212) 285.54.97 / 27.21 / 29.90 / 26.44.
Web: http://www.celarg.gob.ve. Jefatura de relaciones interinstitucionales, piso 4 de la Casa de Rómulo Gallegos.
Av. Luis Roche con tercera transversal, Altamira, Caracas, Código Postal 1062.

Independencia hacia la libertad
por Andrés Salazar